

دكتور مصطفى الجويني

مقدمة  
في الكتابة المسرحية

تأليف  
صهوبيل سُلْدَن

دار النهضة العربية  
٢٢ شارع عبد الحليم شرقت



مقدمة

# في الكتابة الميسرة

رقم الإبداع بدار الكتب  $\frac{٦٤٠٣}{١٩٧٠}$

للطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش. منزه سعد القاهرة

دكتور مصطفى الجويني

مقدمة

# في الكتابة المصححة

تأليف

محمود سُلْدَن

دار النهضة العربية

٣٢ شارع عبد الحليم شرمت



## مقدمة المترجم

من بين ما وافقت إليه وزارات الثقافة والإرشاد القومي في كثير من أنحاء الوطن العربي الكبير . توفيقاً بعيد المدى وبخاصة في الجمهورية العربية المتحدة تيسير الثقافة للشعب في كل مجالات المعرفة . ويفرد بالخصوصية هنا ميدان المسرح ؛ إذ أ كثر من دوره ، وعددت فرقته نوعاً وكماً ، ونشرت روائع المسرحيات العالمية ، وأباح ذلك كله بشمن زهيد ؛ مما أحدث في وقت قصير نهضة مسرحية فنية ملموسة . وكان لابد أن تتناغم الجامعات مع هذا الجهد فقامت بدورها في الدراسات الأكاديمية المسرحية ، ولمست كمدرس للنقد والبلاغة في العربية ، مدى ما يحتاجه القارئ العربي — غير ذى المعرفة باللغات الأجنبية إلى مصادر أولية معينة . وحقاً قد تكون هناك المواهب الفطرية لكتابة مسرحيات ، ولكن لابد من ثقافة تساندها وتوجيه يهديها . وإذن كان لابد من نقطة بداية سليمة تحتاج فيها إلى معرفة من خبير متمرس زاول العمل المسرحي — سنين — قام فيها وقعد حتى استوى ناضجاً . وتهديت إلى صمويل سلدن صاحب هذا الكتاب « مقدمة في الكتابة المسرحية » . لأنه يبدأ معنا منذ نقطة الصفر ، وهذا ما ينبغي ليوقف نشأنا على أرض ثابتة في ثقافته المسرحية .

أمضى المؤلف سنين عدداً في توجيه مخرجي المسرحيات ، وفي تعليم

الممثلين الشباب ؛ إذ عمل مديراً لمخرجى المسرحيات فى كارولينا بجامعة شمال كارولينا وللمؤلف تأليف ؛ هى ثمرة خبراته وثقافته المسرحية .  
منها ما انفرد به مثل كتابنا هذا وكتاب :

الخطوات الأولى فى التمثيل First steps in acting

ومنها ما شارك فيه آخرين ؛ مثل :

١ - المناظر والإضاءة فى المسرح

Stage scenery and Lighting.

٢ - المran على المسرح الحديث. Modern theatre Practice.

وكتابنا هذا المترجم « مقدمة فى الكتابة المسرحية » طبع أولاً سنة ١٩٤٦م ، ونشرته شركة كروفنس فى الولايات المتحدة الأمريكية فى نحو مائة وعشرين صفحة من القطع الصغير . والكتاب مع إيجازه يحوى الكثير الذى يعين الكاتب المسرحى فى مهنته ، ويوسع آفاقه فهمة للعوامل الهامة التى تتضمنها بنية المسرحية المستجادة وقد كسر المؤلف كتابه على أربعة أبواب تتضمن اثنى عشر فصلاً تبدأ بتمهيد عملى عن كيفية الإفادة من كتاب يؤلف عن الكتابة المسرحية كهذا الذى بين أيدينا ، أبان فيه أن هذا الكتاب الهادى لا يدع للكاتب مسرحيته ولكنه يمد الأرض له ، ويمده بمجموعة من المراجعات البسيطة يزاوئها فى بداية كتابته المسرحية . ويتوقع صمويل أنه حاله يتكرر المؤلف مناهجه الخاصة ، فعليه أن يدع هذا الكتاب جانباً .



١ — أما الباب الأول فيعالج المؤلف فيه ثلاثة فصول : أولاً إعداد الكاتب المسرحي للمادة ، بادئاً من الفكرة الأولى وهادياً إلى منابع الأفكار مبرزاً المسرحى منها وغير المسرحى . وثانياً ، تصميم الشكل ؛ إذ هو يرى أن الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين :

أولاً : اختيار الموضوع الملائم . وثانياً : إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . وثالث الفصول : الشخصية والحبكة ؛ فيبرز الشخصيات التي تصنع قصصاً ، ويعين منابع لأفكار الحبكة ، والدور الذي يلعبه خيال الكاتب المسرحى .

٢ — وفي الباب الثانى يعرض لتشكيل الرواية فى خمسة فصول : أولاً يتحدث عن الخطوات الأولى فى الكتابة ؛ فيقرر ألم الكتابة الذى لا مفر من معاناته ثم يفصل عملية الكتابة ، مرشداً إلى تأسيس العادات الجيدة فيها ، ثم يبين كيفية الكتابة المسرحية فى مجموعة .

(١) فأحدها يراجع الانطباعة العامة للمسرحية المكتوبة فيختبرها بقرائها موضوعياً وتحليلها .

(ب) وثانيها يراجع القوى الباطنية فيها مركزاً على الثلاثى المتحارب : من قوة رئيسية وقوة مضادة وعامل فاصل ؛ مشيراً إلى أنه مع تحاربه

ذو وحدة؛ وأنتا لا نعلم وجود هذا الثلاثي في مسرحيات مجرى الحياة -

(ح) وثالث الفصول يراجع الشكل الخارجى للمسرحية المكتوبة ويبين أن المسألة مسألة ممارسة لا قواعد ، وأنه في المراجعة هنا ينبغي أن يلحظ عناصر البنية الأساسية للمسرحية من (إعداد وهجوم ومقاومة ومحول ونتيجة) . ويوجه الالتفات إلى العامل السحرى الآخر فى بنية المسرحية وهو التناسب .

(د) ورابعها يتناول مراجعة ثانية للمسرحية من حيث فكرتها ، والمخرج من قواها المتصارعة ، ثم تسييرها .

ولا يقتصر الكتاب على معالجة إعداد الكاتب المسرحى للمادة ، وعليه الكتابة ، واختبار المسرحية — مكتوبةً — من وجهة نظر الفكرة والشكل فحسب ، ولكن من وجهات نظر أخرى تساويها قيمة وأهمية ، وتلك هى وجهات نظر الممثل ، وفنان المناظر ، ومدير المسرح ، والنظارة . وذلك كله يتضمنه البابان الثالث والرابع .

٣ — فيجعل المؤلف موضوع الباب الثالث تنمية المسرحية ويقسمه إلى ثلاثة فصول ينظر فى أولها إلى المسرحية من خلال عيني الممثل عارضاً لمسائل منها : معاونو الكاتب المسرحى ، والموجودات المسرحية ، والشخصية ذات الأهمية والأصالة ، وما يضافها من قوى تبعث الخوف ، ثم الفعل ، والألفاظ المجنحة .

وثانى الفصول ينظر فيه من خلال عيني فنان المناظر مهتما بتصميم البيئة والجوالمعبر، وقدر من الفراغ، وحسن الرونق، والوضع التجريبي، ومشكلة الاقتصاد فى النفقات .

والفصل الثالث ينظر فيه من خلال عيني مدير المسرح هادفا إلى تمثيل منظم .

٤ — أما الباب الرابع فقد جعله طلة على المسرحية من خلال عيني النظارة، عارضافيه للمسرح كمؤسسة اجتماعية، ومستكشفاً ذهن النظارة، واهتماماته بالموضوعات المسرحية الإنسانية .

ثم خاتمة الكتاب أفرد لها أسماه « تمرينات التسخين » وأراد بتصميمها أن يساعد الكاتب المسرحى المبتدىء على أن تتدفق أفكاره .

وحرصاً على توحيد الجهود فى النهضة الفنية ، وليفيد اللاحق بجهود السابق ، عمدت فى نهاية الترجمة إلى إثبات ما أدى إليه اجتهداى فى تعريب المصطلحات الفنية المسرحية ، خاصة وأن هذه المصطلحات لم تأخذ مكانها بعد فى معجمنا العربى .

وبالله التوفيق ؟

المترجم



## تخصيـد

### كيف تفيد من كتاب في الكتابة المسرحية

شائع في أوساط المسرح أن المرء لا يستطيع تعلم الكتابة المسرحية عن طريق كتاب مرشد . ذلك أن صناعة المسرحية نشاط ذاتي محض ، وإذن فلا تمنين مؤلف نفسه بأن يجد في إرشادات لغيره مكتوبة أى بديل حيوى عن تفكيره هو المبدع .

ومهما يكن من شيء فالقول بأن كتيباً مرشداً لن يشمر مسرحية مكتوبة أبداً ؛ لا يعنى أنه لا يستطيع تأدية بعض النفع للمؤلف فيريه كيف ينظر إلى جزء مكتوب بعد تسويده الأولى . إن أولئك الذين يقررون في حدة بالغة أن الكتاب يعمل مقوماً أكثر منه معيناً إنما يستخدمونه استخداماً غير سوى . إنهم يريدون منه أن يكون منطلق البداية في تأليفهم بدلا من أن يضيء لهم هذه التأليف ويبدؤا أن مرشد الكاتب يمكن أن يحقق وظيفة واقعية جداً وقوية بأن يعين المؤلف على أن يرى بوضوح أكثر وعلى أن يحلل ويقوم في تعبيرات من الأفكار العامة والتجربة . ولكن يصعب على المؤلف عمل هذا ما لم يكن فعلا ثمة شيء ما مسطور على الورق ، شيء ما ليقارن به .

والكتيب الجيد يشعذ حواس الكاتب المسرحي لأنه أداة للصقل وإذن في حدود تلك الطاقة يمكن للكاتب أن يقدم عوناً له اعتباره في إعادة كتابة مسرحية ما بعد إذ تم فعلاً بناء شكلها الأول بناءً حراً عن خيال المؤلف الطليق . وليس هذا العون خلقاً ولكنه نقد ؛ نقد على شريطة أن نمسك عن أن نشير بأصبع اللوم ملحين إلى الجهود المبذولة في الخلق . إنه نقد يمكن أن يعمل كآلة شق الطرق فيفتح أبعاداً لذهن الكاتب .

وغرض كتابنا المرشد الخالي هو توسيع فهم الكاتب المسرحي للعوامل العديدة التي تتضمنها بنية المسرحية المستجادة . والفصول الأربعة الأولى ، التي تصف المقدمات العامة للكتابة المسرحية يمكن الاستفادة من النظر إليها قبل الكتابة . ولكن الفصول التالية لها ستعطي القليل من الفائدة ما لم يصاحب دراستها عمل إيجابي . ولذلك فلندع من لم يكتب من قبل مسرحية ؛ يقرأ هذا الكتاب من أوله إلى آخره قبل أن يخط بقلمه على الورق ؛ على أن يكون على حذر من أنه لن يجنى فائدة إن أراد منه الكتابة في ذاتها . أما إذا حاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بالمبادئ المقتنة فعلاً فإنها ستعده من حماسه كله للإبداع . يمكن أن تكون تلك القواعد ذات قيمة ؛ ولكن إذا نظر إليها بحسب عند تلك النقطة من تأليفه حيناً يستطيع بصدق أن يقول لنفسه : « آه !

هذا حق ! لقد أحسست ذلك فعلا في محاولاتي المتسككة لأصور شخصية وأصمم حبكة . وأنا الآن أرى أكثر وضوحاً . إن ما في الكتاب من شرح قد ساعدني على أن أجلو تفكيري ، ولكن الاكتشاف الرئيسي اكتشافي أنا » .

وإذن فعلى من يستخدم كتاباً كهذا متوخياً أقصى ما فيه من فائدة أن يعزم على البدء بالكتابة فوراً وشعاره « ليكن ما يكون » « الجحيم أو ذروة المد » ؛ فإنه سيكتب شيئاً لقاء كل فصل يقرأه ؛ يكتب مسرحية ذات فصل واحد ؛ أو فصل واحد من مسرحية طويلة أو على الأقل يكتب منظراً من مسرحية .

وفي نفس الوقت فإن الكاتب المسرحي ينبغي أن يقوم بدراسة واسعة عن هذا التركيب العضوي المعقد كله الذي يسمى المسرح . عليه أن يحاول الالتحاق بجامعة أو جماعة المسرح حيث يمكن أن يشيد المناظر ويصورها ، ويصمم الأثاث المسرحي ويعمل الأزياء ، ويطلق المصاييح ويشغل لوحة التوزيع ، ويوجه ، وأن يكون مديراً للمسرح . ويعلو هذه الأشياء كلها ضرورة أن يلم بأقصى ما يستطيعه من خبرة كممثل . ربما يكون غير ملائم مظهراً أو تدريباً لأخذ أدوار رئيسية . وفي تلك الحال ينبغي أن يتخذ لنفسه أدواراً أقل . مثلاً دور الساق ، أو الرسول أو مجرد عضو في حشد مستمعين ؛ فإن هذا سيمده بخبرة فائقة . كل

دور ، بل وأقصى ما لا أهمية له ، سيمنح الكاتب المسرحي شيئاً من الإحساس العملي بتبادل التأثير في العمل الجماعي للمسرح . وسيمنحه أيضاً فرصة الملاحظة والإصغاء إلى جماعة من الممثلين تحاول أن تحيل رموز المؤلف المكتوبة إلى كلمات حية وحركات . وليس هنالك من طريقة أفضل من هذه ليحس بقوة مثل هذه الرموز ، أولي علم أيها المؤثر وأيها غير المؤثر ولماذا ؟

وأخيراً فإن الكاتب المسرحي ينبغي أن يقرأ بامتداد وسعة الروايات والقصص القصيرة مثلما يقرأ المسرحيات الكاملة الطول وذات الفصل الواحد كليهما . وكل يكون حكيماً إن أكمل هذه بكتب في علم النفس ، والعلوم ، والتاريخ ، والشعر ، والفلسفة ؛ وفي الحقيقة بكل لون من ألوان الموضوعات التي توسع آفاق ذهنه وتجعله محيطاً بمجانب عديدة من الحياة الإنسانية متجاوباً معها . هذه القراءة ستملأه بالأفكار . فإذا كان خيال الكاتب المسرحي سليماً أساساً فلا يخاف أن يصبح ذهنه — من خلال القراءة المتوسعة — مرآة لأفكار الآخرين . فالتخيل ينمو بالاحتكاكات . والإلهام لا ينبع مطلقاً من فراغ ذهني ، ولكن بالأحرى من عديد لا يحد من الصلات في مواضع متعددة . ولأنه لحكيم من قال : « أ كثر الناس أصالة في العالم هو أحسنهم ذاكرة » .



كلمة أخيرة لأوائك الذين يستشيرون هذا الكتاب :

إننا لا نزعم أنه مرشد كامل . إنه ابتدأنى . فإذا رغب الكاتب فى أن يرى مناقشة كاملة حقيقية لمشكلات معينة مشار إليها هنا إشارة عابرة فإنه يستطيع أن يجد عدداً من الكتيبات الممتازة فى أى مكتبة . إن الفرض الرئيسى من « مقدمة فى الكتابة المسرحية » أن تعين على إيجاد أرض ممهدة ، ثم تعطى مجموعة من المراجعات البسيطة للجهود الأولى فى بداية الكتابة المسرحية . ولذلك فكل ما هو موضح فى هذه الصفحات ينظر إليه على أنه تجريبى ؛ وحالما يتكرر الكاتب مناهجه الخاصة ، فمن المتوقع أنه سيدع هذا الكتاب جانبا .



إعداد المادة



# الفصل الأول

## اختيار المادة

### الفكرة الجرثومية

الرواية مثل الشجرة تبدأ ببذرة ، بجرثومة ، بفكرة . الفكرة الجرثومية يمكن أن تكون أى شيء ، ويمكن أن تجمد المؤلف فى أى مكان : بينا هو يقرأ ، بينا هو يرقب لعب شخص آخر ، بينا هو يصنى إلى محادثة ، أو بينا هو يتمشى فى الطريق . وهى على الأغلب لا تجمده وهو جالس فى وداعة إلى مكتبه راغباً فى أن تجمده ثم .

والأفكار بالنسبة للمسرحيات تشبه لعبة وحشية ؛ هى نفورة ، سريعة فى مرها ؛ وإذا أنه لا يتها معرفتها إلا للصيادين ذوى الخبرة فينبغى الإمساك بها بمهارة . فالمؤلف الفطن يتعلم ألا يصرخ بها ، ولكن يضع نفسه فى مساكنها ؛ متيقظ الذهن ، رشيق الحركة ؛ ليقفز إليها حالما يراها .

وتعد الأفكار الخمسة التالية من أعم ما للرواية من أفكار مبتدعة .

### الحال :

إن الكاتب المسرحى يستمد شعوراً قوياً من عاصفة ليلية وهو فى

كوخه الجبلى ، ومن خيالات الأشباح فى منزل قديم ، أو من مقدار ضوء القمر فى حديقة معينة ؛ أو بفجأة بعنف الإحساس الناشئ عن العزلة ، أو الخطر غير المرئى ، أو الوحدة . وحين يصبح خيال المؤلف بهذه الحال يبتدىء يرى صورته ، وهذه الصور تبدأ تنسج نفسها فى شكل عمل هو — بصورة ما — مرتبط بالشعور الأسمى .

### الحقيقة :

الكاتب المسرحى يتأثر ببعض الحقائق المتعلقة بالطبيعة البشرية ؛ بشئ ما يهزه ويجعله يعنى النظر . ربما يدرك فجأة — أو يظن أن قد أدرك — أن النساء عبيد الرجال ، أو أن الرجال عبيد النساء ، أو أن الأبناء أكثر حكمة من آبائهم ، أو أن الثرثارين ضحايا ألسنتهم ، أو أن الكذاب المجيد حقيقة لديه قدر من الفكاكة . ويمكن أن تكون تلك الحقيقة تافهة أو عميقة ، هذا لا يهم كثيراً لأنها ببساطة تثير سلسلة من الأفكار ، وبها يشعر الكاتب بالحاجة للكتابة المسرحية . إنه يريد أن يدل على اكتشافه أو يثبت فى عبارات مفرداتها « أناس أحياء » .

### الموقف :

يتأمل الكاتب المسرحى بعض المواضع المشكلة التى وضع هو أو إنسان آخر فيها زمناً ما . يحتمل أن هذا موقف يستدعى حتماً قراراً

يفضى إلى تسوية . تأمل تلك القسوية التى ينبغى عملها ، تجعل الصورة المتضمنة فيها تبدو تراجيدية أو هزلية . يمكن أن يكون رجلاً يتأهب للشروع فى جزء من عمل كان قد أعد نفسه له سنوات عديدة فيعلم من طبيبه أنه على وشك الممى ؛ أو لعله أن يكون فتاة على وشك الزواج ، وقد أحاطت بها صديقاتها جميعاً ، تسمع قبيل حفل زفافها أن رجلها قد عدل عن رأيه . أو أن يكون امرأة يذم دوماً « المحوات » فيعود من شهر عسله — ليجد فى انتظاره — ليس حماة واحدة فقط ، ولكن عدداً منهن .

إن الموقف المسرحى الذى يفضى إلى المسرحية قد يكون محكم الصنعة ولكنه ليس من الضرورى ذلك يمكن أن يكون بسيطاً جداً . ربما طفل قد تعلق قلبه طويلاً بشراء لعبة معينة يحمد طفلاً آخر يشتريها بما ادخره ، أو أن سعرها يرتفع إلى الفروة . على أى حال فالموقف هو ما يتضمن بحثاً فعالاً عن التعديل ، وهذا يقترح سلسلة متتابعة من الأحداث .

### القصّة :

صدفة ، وجد صدفة ؛ ما يصبح الكاتب المسرحى المالك المحفوظ قصّة كاملة . ربما يسمع ببعض سلسلات من الأحداث فى المجتمع تهزه بما هى عليه من كمال الشكل ؛ وبواقعتها كما هو . أو هو يقرأ قصّة

في صحيفة يومية ، أو يقص عليه صديق واحدة من القصص . وعادة فإن أفكار القصة المستقاة من مصدر مكتوب أو من فم شخص آخر ينبغي النظر إليها بحذر ؛ لأن تلك الأفكار غالباً مرتبطة — مباشرة أو غير مباشرة — بحكاية كتبها مؤلف آخر . إن أفكار القصة مادة يمكن أن تنسخ نسخاً مما يؤدي بعد إلى الإتهام بالسرقة الأدبية . ولكن كثيراً من العظام العارية للقصص ، يمكن للكاتب الواعي أن يلتقطها من هنا وهناك ثم يضم بعضها إلى بعض ويكسوها لحماً ؛ فيخلق كائناً حياً موسوماً بطابع أصالته .

### الشخصية :

يجد الكاتب شخصية متممة . ربما يكون الشخص واحداً قد سمع به وربما يكون على الأرجح واحد يعرفه معرفة شخصية : جده ، عمه ، اللبان ، ساعي البريد ، الجار الملاصق ، المرأة المجوز الصئيلة التي تقطن عشة بأسفل الجبل . وكلما ازداد الكاتب قرباً في النظر إلى شخصيته ؛ فإنه يزداد ملاحظة لأفعاله البدنية ، ولطريقة كلامه ، ولعاداته في مجاراة من حوله من الناس ، أو لطريقة تفكيره وشعوره ؛ ويزداد من ثم الكاتب افتتاناً به . ولعل الشخص الملاحظ أن يكون شاباً أو شيخاً ، ممقداً أو بسيطاً . ولعل الذي يستأثر بانتباه الكاتب أن يكون شذوذاً خارجياً معيناً ؛ مثل طريقة الضحك ، أو طريقة تصفيق الأيدي . وربما



يكون شيئاً في جوهره باطنى ؛ يؤثر عليه ، مثلاً قدرة غير عادية في فهم الناس أو في عدم فهمهم ، أو في الخوف ، أو في الغضب ، أو في الاحتمال . وحينما تأمل الكاتب المسرحى هذه الشخصية يبدأ يفكر في الفعل الملازم لذلك الشخص ، أو المؤثر في ذلك الشخص ، وهذا يقضى إلى أفكار للقصة .

ومن بين خمسة الأفكار الجراثومية المشار إليها هنا ، تعد الشخصية أكثرها فائدة بعامة . فعلى الأقل تبتدىء تسعة روايات من كل عشرة بشخصية .

## أين تجدد الأفكار . . ؟

ذهن المؤلف حديقة تزرع فيها الأفكار ، وبعد إذ تُسمَد وتُحرث تنشأ أزهاراً . في تلك الحديقة لا يمكن أبداً أن تشتل شتلاً له فعالية براعم نصف نامية تغدث على أحواض زرع أخرى . مثل تلك الناميات المستعارة تؤخذ بالذبول ومصيرها الموت في ذهن الكاتب المسرحى . أما إذا أسست على أن تبلغ نوعاً من النضج فإنها تكون قابلة لأن تزهر بلا لون . إن بذور الأفكار البسيطة هى التى تستطيع أن تخرج أمتن الجنود قوة وتمد خير وعد بنضج ثرى . وما يبحث عنه الكاتب الفطن إذن ليس الزرع ولكن البذور المثمرة . ولحسن الحظ فإن

البذور الطيبة للمسرحيات تغز على كل جانب . وعلى المؤلف أن يتعلم كيف يبحث عنها . والميدان الخصب للبحث يكمن في الناس والأحداث في الحياة اليومية ، أولئك الذين يلقاهم الكاتب المسرحي في منزله أو في خبراته اليومية عن طريق تجواله المعتاد . إن وحدة جده وبطولة أمه المطمئنة ، وتوق صديق له إلى شيء ما ثمين لم ينله بعد . . . ذلك مثال للأصقاع التي تنتج أغزر ما تنتج الأفكار الجرثومية التي يسعى الكاتب المسرحي إلى اقتناصها .

إن الخدق الذي يحل به شيخ مسن مشكلة ما ، والمرح الذي يقهر به صبي صغير عدوه ، والطريقة الذكية التي تخضع بها امرأة شابة رجلها كل تلك الطرق والأفعال مشحونة بالبذور . ولكن في الغالب يكون موضع بحث المؤلف عن بدايات أفكاره في اشتياقات الناس العميقة الجذور ، في تلك الاشتهاات الصارخة لحفظ النوع ، في الحب أو الأمن في إرضاء الطموح ، في امتلاك الحرية ، في توسيع المعرفة ذات الدلالة سواء عبر عن هذه في أحداث أم لا . ولا اشتها مما قد سبق غير مألوف ، كل اشتها منها جزء طبيعي لكل رجل ، لكل امرأة لكل طفل ، يتنافس محارباً ليؤكد ذاته في عالم يتحدى تقدمه في كل خطوة يخطوها . وهكذا فإن الكاتب المسرحي لن يبحث فيما هو أبعد من رمية حجر من مكتبه ، ليجد أي شيء يحتاجه ، إذا كانت حواسه بقظي . ويعرف كيف يبحث . .

ميدان خصب آخر هو الصحيفة اليومية . كل طبعة تحتوى على عشرات الموضوعات الخاصة بالاهتمامات الإنسانية ، وأى منها يفيد كنقطة مباشرة لتصوير درامى . فعلى صفحة من الجريدة يمكن أن يوجد إشارة عن زواج ، وتحت عن يمين ربما إلماعه إلى طلاق . وفى العمود التالى لعلها تكون قصة سرقة معينة ، أو وصف عملية لإطلاق رصاص بالنفء الخلفى . وعلى صحيفة أخرى سيكون وصف عملية معجزة بوشرت على ضوء شمعة ، أو الإنقاذ البطولى لأم وأطفالها من شقة منزل يحترق أو عن الطريقة البارعة التى خدعت بها امرأة عجوز معتدياً مسلحاً . ولا زالت هناك صفحة أخرى من الجريدة يمكن أن يكون فيها مجرد إشارة قصيرة تتعلق بموت ممثلة كانت يوماً ذات شهرة أو إفلاس كاتب معروف ، أو النجاح المفاجئ لفنان فقير . وهناك بعد صفحة أخرى يمكن فيها صراع امرأتين عجوزتين على دجاجة . وإنه لما يثير ؛ أى نوع من أنواع الاختلاف بين الشخصيات على موضوع المراهنة مثل محصول التبغ . سعر السيارة . ملكية حصان . اختيار مرشح سياسى . ومن المصادر الفنية ؛ التقارير عن مشاهد المحاكمات المليئة — كما هو مألوف — ببيانات وشواهد تتعلق بالحوادث والبواعث الإنسانية التى تفضى إليها وغالباً تكون ذات إبعاز ، الآراء والأطاسيص والنتف الفلسفية البسيطة التى تفضى بها الشخصيات البارزة إلى الصحفيين فى مقابلاتهم .

وقد لا يكون شيء من المادة المشار إليها — اللمسات الشخصية ،  
المواقف ، القصص ، التفسير الفلسفي — مفيداً للكاتب المسرحي  
بالشكل الذي وجدها عليه ، ولكنها تفيد في أن خياله يبدأ ينطلق ،  
ويأخذ فكرة جرتومية من هنا وضمها إلى أخرى هنالك ، وملاءمتها  
وتكثيفها ثم تنميتها ؛ فإنه يحصل في النهاية على شيء يستطيع أن يبني  
عليه مسرحيته .

وبجانب ما يجده المؤلف حوله في الحياة اليومية ، وفي الأنواع العديدة  
من المرويات التي يقرأها في الجريدة — هنالك أصقاع أخرى يستطيع  
المؤلف أن يستكشفها بحثاً عن الأفكار . وتلك تتضمن تواريخ حياة  
الأشخاص الشيطيين ، وتواريخ المناطق المحلية ، والأساطير والسير  
الشعبية ، والمعدات الملونة لبسطاء الناس خارج النطاق المهود للحضارة  
والسير والشعوب التي يعرفها الكاتب شخصياً ووجد فيها متعة .

وبالطبع فهناك عديد من المصادر الأخرى . ولما يكتسب الكاتب  
المسرحي عادة التيقظ ، فإنه تقريباً يتلقت الأفكار للمسرحيات بدون  
جهد . ثم تصبح عملية تلقت الأفكار وتخزينها في ذهنه للرجوع إليها  
مستقبلاً عادة طبيعية خالصة .

ولعله من المواطن التي لن ينظر فيها الكاتب المسرحي المبتدئ ،  
البلاد الرومانسية القصية ، والمصور السعيدة ، وأسبانيا خلال التحقيق

«المموى» ، و«انجلترا أيام لورد بيرون الطروب» ، و«روسيا تحت حكم قيصر الطاغية» . فهناك أسباب عديدة تجعل مثل تلك المادة التي قد تكون واحدة — تبدو أكثر عمقاً حين يعمل منها مسرحية . ومعظم الموضوعات التي سبقت آنفاً ؛ غالباً ما عملها المسرحيون الرومانتيكيون المحترفون ذوو الخبرة ، حتى لقد أصبحت تلك الموضوعات مبتذلة ؛ ومن ثم فشباب المسرحيين نادراً ما يستطيعون أن يجدوا أية زاوية جديدة تماماً بطرقونها . ثم إن الكاتب المسرحي الشاب يجد عادة قبل أن يمضى موعلاً إن معرفته بالأزياء ، والعمارة ، والأثاث ، والأدوات وموضوعات الديكور ، والواحد بعد الألف من تفصيلات الحياة الاجتماعية البينية ؛ يجد هذه المعرفة إزاء النقطة التي يريد الكاتب المسرحي أن يعالجها تجدها كروكية لعمل صورة مقنعة للمنظر إلى حد أن تصبح مستحيلة تماماً . ومنذ أكثر من أربعين سنة مضت لم يكن ذاك بالذي يهم كثيراً . وحين نعقد مقارنة نجد القدماء عامة لم يحيطوا جيداً بالبيئات الأجنبية إحاطة أبناء اليوم ، ولذلك كان الكاتب المسرحي يركن في أمان إلى جهل جمهوره المائل لجهله هو . ولكن تلك كانت فرصة ولم يعد يستطيع بعد اقتناصها .

ومهما يكن من شيء فإن الاعتبار الأعظم أهمية ليجد الكاتب المسرحي بحثه في المناظر المألوفة تماماً ؛ هو أن يستطيع التأكد من أنه

سيجد في وفرة كل المشاركات الحية التي تجعل الشخصية المسرحية تحيا في بيئة تنفس ، وتجعلها ذات فردية دافئة خاصة بها كلها . إن اللون المسرحي يعتمد على استخدام التفاصيل ، وإذا كان المؤلف سيستخدم هذه التفاصيل بحرية ، فعليه أن يكون ذا إلف بها فعلا ، إذ الشخصيات الجردة لا تحرك جمهوراً أبداً .

### مسرحي وغير مسرحي

ينبغي على الكاتب المسرحي لكي يبحث بحثاً مشمراً عن الأفكار الصائبة أن يعرف تماماً عم يبحث ؟ فليست كل حادثة ، ولا كل شخصية — وإن كان في وصفها متعة — ملائمة حقيقة لمسرحية . وينبغي أن يقرن بالموضوع المتأمل فيه سمات معينة ذات حد أدنى فبدونها يصبح الموضوع عقيماً — مسرحياً .

وما يبحث عنه المؤلف في الشخصية هو القلق الملازم . الفرد يميل إلى أن يفعل أكثر من أن ينتحي جانباً . هو يركن إلى أن يريد شيئاً ما ، يريد بهمة ، يريد ولو بشرّ وسيلة حتى ليثير عراكاً للحصول عليه . وسقنمو المسرحية من ذلك القلق الباطني ، من ذاك الحرّض ليكون تصرف ما ، لتغيير شيء ما ، للحصول على شيء ما .

وربما تكون بواعث الرء الحرّضة لم تبلور نفسها بعد في شكل

محدد في ذهن الكاتب المسرحي ، ولكن حين ينظر المؤلف إلى ذلك الشخص الذي يريد أن يكتب عنه فإنه يقول لنفسه : « أنا أشعر أنه الشخص الذي يريد شيئاً ، وسيناضل من أجله » . ذلك هو صنف الشخصية التي يحتاج إليها الكاتب المسرحي .

وما يبحث عنه المؤلف في حادثة هو معنى دورة الأحوال المحدقة ، أو الظروف التي ينبغي أن تُعدل ، ما يبحث عنه هو الأزمة . ولكن أكثر من هذا ينبغي أن تكون المشكلة المتضمنة — على الأقل — مما يتطلب قليل وقت حلها . وكل واحد يعرف المثال الكلاسيكي للأزمة في حالة الرجل الذي يتسلل إلى منزله في الظلام ، زاحفاً في هدوء إلى ما يظنه سريره ، ليجد أنه قد دخل منزلاً آخر . والتعديل الذي ينبغي عمله بازاء الشاغل المذهول للسريـر ، هو بلا شك تعديلٌ مسرحي حاد . ولكنه ليس بالضرورة مما يستجاد لسرحية ، لأن التعديل المتضمن لعله أن يكون سريعاً جداً ، وربما يتم إنجازها في فترة خمس دقائق .

هذا النوع من المواقف يمكن أن يقود بالطبع إلى تعقيدات أخرى أكثر إقناعاً ، تلك التعقيدات التي ستنمو ، على سبيل المثال : إذا كان ناس آخرون يدخلون المنظر ؛ إذا سلم الدخيل إلى الشرطة ، ثم إذا حاقـر المالك الحقيقي للسريـر أن يعمل شيئاً تجاه زائر نصف الليل مما

يضع الأخير في ورطة أشد سوءاً ، قد تقتضيه نصف الساعة ، أو ساعتين كاملتين ليفك نفسه من أسارها . في تلك الحالة ؛ قد تكون الأزم المحورية ، شيئاً مغايراً بالمرّة للمشكلة الأولية الخاصة بتسوية نطفل الزائر الليلي .

كل هذا يشير إلى أن بذور الأفكار التي يريد الكاتب أن يبعث عنها تسبطن عنصريين :

- ( أ ) معنى القلق ؛ الرغبة في التغير .
  - ( ب ) الوعد بنضال ممتد من أجل التعديل .
- وسنزيد تفصيل هاتين النقطتين في الفصل التالي .



## الفصل الثاني

### تحديد الشكل

لماذا مسرحية ؟

الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين : أولاً ، اختيار الموضوع الملائم ، وثانياً ، إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . والخطوة الثانية لها تماماً ما للخطوة الأولى من أهمية وتستحق أيضاً استحقاقها من التأمل ، ولكنها قلما تظفر به .

وينبغي على المؤلف حالما يبدأ مشروعه أن يسأل نفسه إن كان يظن أن المادة التي قد تخيرها للكتابة تستأهل حقيقة أن تصاغ مسرحية . فالشخصية القلقة الواقعة وسط المشكلة الحرجة قد يعبر عنها بالحوار ، وبالتمثيل الصامت ، ولكنها ليست بحاجة إلى ذلك . فغالباً ، يمكن تصوير شخصيته وأحداثها في رواية أو قصة قصيرة وبتأثير أبعد مدى منه في خطية مسرحية .

وإذن فالإجابة تدور حول ما يريد الكاتب نفسه صنيعه بمادة موضوعه . فإذا أراد أن يعرض الشخصية التي تلقطها لتصويره الرئيسي في سلسلة من الأحداث على مدى برهة من الزمن ، وإذا أراد أن يرسم

بطريقة متأنية قدرأ معبرأ من أرضية الصورة ، من وصف لعائلة المرء ،  
ولمنزله ، وجيرانه ، إلى الشخصوس الملونة العديدة الأخرى التى يرتبط  
بها ارتباطأ حرأ ، والتى يلقاها فى مغامراته العديدة . وإذا أراد المؤلف  
أن ينظر دائبأ فى عقل رجله ، ويفسر بحرية ذاك العقل كنفسانى  
وفيلسوف ، فلهل من الأحكم للمؤلف أن يصب مادته فى رواية . ومن  
ناحية أخرى إذا شعر أنه مسوق إلى أن يعالج موضوعه بطريقة سريعة  
قاطعة وأن يدع التحليل المستأنى والتفسير لكى ينمى العناصر الأكثر  
فاعلية فى قصته ، فى وحدة من الزمان والمكان ، فيستحسن أن يقصد  
استخدام إحدى الوسائل الأكثر ديناميكية . والآن على المؤلف أن  
يختار بين شكلى القصة القصيرة والمسرحية . وكلاهما يؤكد الإيجار  
والإحكام ، وكلاهما يسخر الأزمة المسرحية والخاصة المحددة ، ولكن  
لا يزال هنالك خلاف مميز بين الشكلين . ويستطيع الكاتب حين  
تواجهه مشكلة تلفظ هذا الشئ أو ذاك أن يسأل نفسه هذا السؤال :  
أى الأمرين يههه شخصيأ أ كثر : الوصف والتفسير ، أو الفعل ،  
فإذا وجد نفسه أ كثر استعدادأ لرسم البيئات وإبراز الحواث مباشرة  
فى ألفاظه الخاصة ككاتب ، وإذا كان ميالاً من حين لآخر أن يفرز  
ملاحظاته الشخصية معبرأ عنها بألفاظه الخاصة ، فليتخذ شكل القصة  
القصيرة . ولكن إذا كان المؤلف يؤثر أن يعمل بعبارات من حديث

غيره من الناس وحركاتهم ، وإذا شعر وهو يكتب كما لو أنه يمشي ، يجلس ، يقوم ، يحمل ويعمل الأشياء بيديه ، ويتكلم ؛ على وتيرة متصلة من الأخذ والعطاء . وأخيراً إذا كان راغباً في إخراج أيّ ما يريد من الأفكار الفلسفية التي ينبغي تنميتها في مادته بطريقة غير مباشرة ، من خلال ألفاظ وسلوك شخصية — إذن فعليه أن يختار شكل المسرحية .

### أى نوع من المسرحية ؟

حينما يتخذ المؤلف قراره لصالح الحوار والتمثيل الصامت يكون قد وصل إلى منتصف الطريق في إجابة سؤاله . إذا ما يزال نوع المسرحية بحاجة إلى تحديد . فتحديد الطول ذو أهمية خاصة ، والمؤلف ينبغي أن يعرف منذ بداية تأليفه — في حسم — ما إذا كان بسبيل عمل قطعة خطية ذات فصل واحد ، أو كاملة الطول ، والفروق بينهما واضحة ، وهي تشمل ما هو أكثر من الامتداد الزمنى .

فتمط المسرحية ذات الفصل الواحد أن تكون بؤرتها حادثة مفردة ، والشخصيات المتضمنة قليلة فلو زادوا عن خمسة أو ستة يكون هذا غير مألوف وبنية الخطة تشمل قطعة صغيرة من العرض ، ونموّاً سريعاً يفضى إلى أزمة مفردة جيدة السمة ، ثم خاتمة صافية المقطع . وخلال النصف ساعة أو الخمس والأربعين دقيقة التي تعطى عادة العرض

الكامل للتمثيل يندر وجود فراغ لتغيير كثير من الشخصيات . ولذلك  
 غالباً كيد الرئيسى منذ البداية إلى النهاية يميل إلى أن يكون على الموقف  
 والعمل وكلاهما متجه وجهة الأزمة المحددة النقطة .

أما المسرحية كاملة الطول فنستخدم سلسلة من الحوادث التى لعلها  
 تكون ، أو لا تكون ، مركزة فى صباح مفرد أو بعد الظهر أو المساء  
 فإذا امتدت هذه الحوادث على مدة من الزمن ، فإنها مع ذلك تكون  
 مرتبطة إلى حد أن الحادثة مع الأخرى تبني وحدة .

وعلى العكس من المسرحية ذات الفصل الواحد ، فإن القطعة كاملة  
 الطول غالباً ودوماً ذات أزمت عديدة . ولكن واحدة من هذه  
 الأزمت توضع قرب النهاية ، وتعتبر نقطة التحول الرئيسة للقصة ،  
 وكل الأزمت الفرعية تتحرك فى خط يميل وجهة هذه البقعة المحورية  
 الرئيسة . وإذ أن الوقت المخصص للمسرحية الحديثة كاملة الطول  
 ( بما فى ذلك التوقيات ) هو من ساعتين إلى ساعتين ونصف ، فإنه  
 يكون لديها المزيد من الفراغ لنمو السمات والشخصية التى تحاول المسرحية  
 حوماً تسخيرها . ولو أن المسرحية كاملة الطول تستخدم فى التمثيل  
 ناساً أكثر مما تستخدمه ذات الفصل الواحد فإنها لا تزال مبينة جداً  
 للرواية . والمسرحية الطويلة بما فى ذلك أكثرها تحرراً هى جهاز عضوى

محكم جداً يستمد قوة حركته من أقصى التوترات الناجمة عن أدنى عدد من العناصر .

وتصميم المسرحية كاملة الطول يبين تصميم القطعة ذات الفصل الواحد مباينة بعيدة . وما أشد فطنة الكاتب المبتدئ لو صب موضوعه في أقصر الأشكال كلما استطاع . إن مشكلات الكتابة للمسرحية يرجح أن تزداد مع طول الخطية ، ليس حسابياً ولكن هندسياً . فالمسرحية ذات الثلاثة فصول ليست بالضبط أشق ثلاث مرات من ذات الفصل الواحد ، بل تسع مرات .

#### مثال :

ربما يعين الإيضاح على جلاء مشكلة الشكل ، وفي نفس الوقت يبين كيف أن الفكرة الجرثومية يمكن أن تنمى إلى خطة عمل للمسرحية . ولنقل أن فكرة البداية شخصية ، وربما الطبيب المحلى . كل واحد يعرف دكتور سميث ، وبعد فرما لم يفكر أحد قبل في كتابة قصة عنه . ربما ملاحظة ، من أو عن الطبيب عرضية ، أو منظرة في الطريق وهو يسوق سيارته الشيفروليه القديمة في السادسة صباحاً ؛ ربما كل ذلك يجعل المرء يعتبره . وكلما ازداد تأمل المرء للدكتور سميث ، كلما ازداد ظنه بأنه مليء بمادة غنية للكتابة عنه . وتبدأ مئات الأفاضل عنه تحضر

الذهن : الثأر اللطيف الذى يتخذه إزاء الشخص الذى استدعاه فى منتصف الليل للعناية بقلبه ، الطريقة الماكرة التى ساوم بها من أجل سيارته القديمة ، ماذا قال خلال تودده للأرملة الحجول ... كيف أن سكيراً معيناً كان الدكتور يعالجه فى جرأة ، قلب عليه الموائد واضطره لشرب دوائه هو ... ماذا قال لامرأة عجوز ثائرة محتقنة الزور ... أو كيف أنه ذات مرة وقف فى ساحة القضاء حينما ظن أن قضية قد لفتت وكسب البراءة للسجين .

إذا عرف امرؤ مثل هذه الشخصية ؛ فإنه يستطيع يسر أن يكتب رواية عنه إذا أراد أن يمثله كله . ولكن المؤلف قد يختار أن يمثل جانباً واحداً منه فحسب . وفى تلك الحالة يصب المؤلف مادته فى شكل قصة قصيرة أو مسرحية .

والآن فإنه سينظر إلى مادته نظراً أكثر قرباً ويقرر أى وسيلة تخدم أفضل . ربما المسرحى يرغب فى أن يعالج بمخاطبة المشكلة النفسية فى حياة الطبيب . أو ربما يريد أن يصور شعور الطبيب بالوحدة للعاطلة ليلة وفاة ابنه ، أو يصور خوفه من الكريستاس . فإذا كانت الصراعات التى يريد المؤلف أن يكتب عنها باطنية أساساً ، فن الأفضل له أن يستخدم وسيلة القصة القصيرة .

ومن ناحية أخرى إذا رأى المؤلف أن قصته رئيسياً عباراتها

الفعل ، الطيب ماش ، ومتكلم ومشير . . يعمل الأشياء للبيئة وللناس الآخرين ، ومن أجلهم ؛ فمن المحصل أن المؤلف سيتلقت الشكل المسرحي . ولعل القصة أن تكون في تصميمها النهائي متمركزة حول تنابع قصير للحوادث يتجه إلى أزمة رئيسية واحدة — ربما في فترة غرام الطيب — وفق ما يقرر المؤلف أن يستخدمه من مسرحية كاملة الطول . أو ربما اهتمامه الآن يمكن أن ينحصر في حادثة استمرادية مفردة ؛ مثل تلك المتضمنة عربية . وسيتخير المؤلف ما هو أقصر للرواية ذات الفصل الواحد . وعلى أي حال ، فسواء كان غرض الكاتب المسرحي هزلاً أو جدّاً ، وسواء قرر أن يعالج المادة التي يمكن أن تمثل في نصف ساعة أو في ساعتين ، سواء هذا أو ذاك ، فإن ما سيأخذه لمغامرته الأدبية هو جزء صغير فحسب من قصة الطيب . إن المسرحيات الجيدة ليست أبداً ترجمات كاملة ؛ إنها مختارات فقط . وكاتب المسرحية غير المتمرس الذي قد يختلط عليه الأمر فيما ينبغي له أن يختار ، ينصح بأن ينظر إلى الحياة الكاملة لموضوعه كما لو كانت قد نثرت في خط رفيع على مائدة طويلة ؛ سيجد أن بعضاً منها أكثر إمتاعاً سواء لليلة أو ليوم ، أو لثلاثين دقيقة ، وأن الشخصية التي يتفحصها قد مرت بالتجربة الشعورية حتى بلغت ذروتها ويكون هذا عادة عند نقطة تواجه فيها الشخصية بخطر جسيم ولعله بالطبع أن يكون من تكبير خيال المؤلف قدر ما يشاء على حياته ، على وقاره ، على معنى شرفه ؛ ومن ثم يدرك

أن نمت أزمة تهدد وجوده ككائن حي . وهنا سيأخذ الكاتب للمسرحى شريحة رقيقة من مادة القصة . وبعامه فإنه بعد إذ يختبر هذا القطع بعناية، سيرى أنه ما يزال لديه الكثير جداً من المادة لفرضه الخالى فيقطعها بدورها لشرائح أرق ، حتى يبقى لديه أزمة واحدة واضحة القطع ، ذات نمو سريع يفضى إليها ، وأن لديه أيضاً حلاً أكثر قصراً يقبها .

### المادة في الشكل

ينما مشروع المسرحية — على مدى طولها — يتطلب الكثير الذى يُعمل بكية المادة المختارة للمسرحية ، فإن ما لديها قليل مما يتصل عمله بالنوع . والمشكلة الرئيسية — كما أبرزت في الفصل السابق — هي للمسرحيات من كل حجم ومن كل تصميم : الكاتب ينبغي أن يكون قادراً على أن يرى في شخصيته الرئيسية فرداً قلقاً ( خلال فترة القصة المقترحة ) غير راض بحالته الحاضرة وراغب في تغييرها ؛ وينبغي للكاتب أن يرى في الموقف الذى ترى هذه الشخصية نفسها فيه ، يرى وعداً بمقاومة للتعديل .



## الفصل الثالث

### الشخصية والجبّة

#### الشخصيات التي تصنع قصصاً

الشخصية الإنسانية هي أعظم المصادر لمادة المسرحية . ولكن ليست كل شخصية ملائمة للمعالجة المسرحية . والنوع الذي يلائم المسرحية أكثر، هو — كما قد أشير سلفاً — النوع القلق ، النوع غير الراضى بأحواله الحاضرة ، وعلى استعداد أن يناضل من أجل التغيير . فتى يريد فتاة ، امرأة تتوق إلى الحرية ، رجل يبحث ليحافظ على بيته أو شرفه . العامل العظيم للوجه في كل المسرحيات المؤثرة هو الرغبة البشرية ، الرغبة لإدراك شيء ، أو التسلط على شيء ، من أجل حماية أو إمداد امرئ ما أو زميل ، أو ليمرّن امرؤ حواسه تمريناً أكثر إمتاعاً . وغالباً فإن هدف الرغبة هو تركيب من هذا ، ولكن في كل حالة ؛ الشخصية « المريدة » هي التي تحرك المسرحية .

والرغبة التي هي بمثابة المركز من المسرحية ، يمكن أن تكون جادة رزينة ، من مثل بحث رجل عن الله ؛ أو يمكن أن تكون

غاية في التفاهة، مثل رغبة رجل في أن يكسب الزهان من صديق ،  
أو أن يبرز على رفاته في مباراة « نكت » .

إن معالجة الكاتب المسرحي للرغبة، هو ما يجعلها ذات مغزى .  
حتى أبسط الرغبات، وأشدّها عرضية — إذا ما أعطاها الكاتب  
المسرحي تأكيداً ورتب وراءها ما يكفي من الطبيعة الإنسانية  
العامة — يمكن جعلها تبدو لوقتها هامة جداً ، ومن ثم ذات إمتاع  
ورفيع .

والقصة المسرحية مرتبطة — طبعاً — بأن تتضمن شخصيات  
معينة تخدم كموامل سلبية من أجل الشخصيات الأكثر  
إيجابية ؛ ولكن لا واحدة من تلك تستطيع أن تتخذ أدوار  
الشخصيات القائدة ، لأن الشخصيات القائدة ينبغي أن تكون  
ديناميكية . والنوع الوحيد من الشخصية الإنسانية عديم القيمة كمنظ  
أساسي في المسرحية ، هو النوع المادي ، ذلك الذي يفتقر إلى كل  
البواعث للجهادة ؛ لأنه الآن من تمام الرضا بحظه ، أو هو بدامة  
مستسلم لحظه ، يرضى هذا الاستسلام بحيث لا يميل لإجهااد نفسه . وكل  
ما يتوقع المرء من مثل هذا الشخص هو أن يتبدل حول نفسه دون  
أن يفعل شيئاً ما ؛ لأنه جامد فهو لا يعد بأي تغيير لتلك الحالة  
وغير ممكن أن يكون مسرحياً .

ويتضح الفرق بين نوع الشخصية التي تصنع قصة وتلك التي لا تصنع من القطعتين التاليتين : أورلاندو عامل إيطالى فى مصنع . وحركته دوماً متسمة بالخفّة ، فهو ذو خطوة سريعة ورشاقة فى الإشارة جعلت أمه تلقبه بالجيو كندا . وهو فى الخفة عقلياً مثله فى الخفة جسمانياً ... ولو أنه استطاع أن ينفق وقته فى تمرين عقله المستفهم لذات التمرين لاستطاع أن يصبح فناناً لامعاً ، كما هو الحال فى تفسيراته التى تلمس بدقة ملحوظة الحور من مادة أى موضوع يناقش ؛ ولو أن الطريقة الفكاهية التى يصنع التفسيرات بها تنعكس على صلاحيتها . كان يزعم أنه كاثوليكي ، ولكن لو أن له عقيدة أساسية لكانت هى عقيدة الضحك . وهو ينازل ما يخالفه العمل فى نفسه وفى نفوس الآخرين من تأثير قاتل بالموضات الدائبة من الفكاهة الرقيقة ومن ثم قال الناس تحبه أكثر مما تضحك عليه ، وتضحك عليه أكثر مما تستمع إليه ) .

أورلاندو شخصية ملونة ، شخصية مستحسن جداً استخدمها فى مسرحية . إنه يمكن أن يكون نمطاً مساعداً رائعاً يمنح الشخصية الرئيسية تأثيراً ، أو يخدم كمُعَبِّط لها : ولكنه هو نفسه لا يمكن أن يكون شخصية رئيسية ، إنه يعطى المسرحية ولكنه لن يصنعها أبداً . والسبب فى أن أورلاندو لا يستطيع أن يصنع المسرحية أنه جوهرياً مسالم . إنه صريح ، لا يريد شيئاً ما .. قارنه بالشخصية التالية :

(مسز « بتي بون » تتحرك بلاضوضاء خلال مخزن زوجها  
للأدوية واضحة زجاجات الدواء، ودهانات الوجه والشعر، وأدوات  
الزينة . كل مرتب في موضعه جيداً ، وهي تتقرب في هدوء العملاء  
المعبددين الذين يروحون ويحيثون . إنها امرأة لطيفة ، خجول  
بطبيعتها ، ضئيلة ، دوماً في رداء رمادي نحيف ، ليس فيها أى لمسة  
من لون ، اللهم إلا في موضفين حراوين وضئيين على خديها . وكان  
من ينظر إلى ذين الموضعين غالباً ما يخمن هل هي تصنع هذا  
الاحمرار لأنها حقيقة تحبه ، أو لأنها قد قرأت في موضع ما أن المرأة  
العاملة ينبغي أن تجعل من نفسها جذابة . وهي تحاول بوسائل أكثر  
عنفاً أن تموض بلادتها الطبيعية .

زوج مسز بتي بون رجل جسيم جداً وكسول جداً . ومنذ طويل  
وقت مضى أدرك هو أن لزوجته من الصفات ما يجعلها أقدر منه على  
إدارة المخزن ، ومن ثم فهو الآن يقضى به القليل من الوقت ، اللهم  
إلا في أواخر ما بعد الظهر والأمسيات حيث يجب أن يجيئه للتفكير  
مع فتية وفتيات الكلية المجاورة . وأحياناً كثيرة ما يجلس يثرثر في  
دكان الحلاق أو يذهب بصطاد السمك . ولم يسمع أحد أبداً أن  
مسز بتي بون تشكو .

ومن شهر مضى جاءت ابنة أخت مسز بتي بون لتعيش معها .

هى فى السابعة عشرة ، سليطة ، جميلة جداً ، وفيما بعد ظهر هذا اليوم بمخزن الأدوية قالت — وهى تضعك — إنها بحاجة إلى زوج جديد من الأحذية . أخذ مسز پتى بون الذى كان بالمخزن وقشند ورقة فئة عشرة دولارات من صندوق النقود وطلب إليها أن تشتري الخذاء . بعدئذ بساعة ، دهش رجل كان ماراً فى المخزن لمراى مسز پتى بون واقفة فى جانب خلف عداد النقود وهى تبكى ) .

على الأقل — ظاهرياً — فإن شخصية مسز پتى بون أقل تلويهاً من أورلاندو . ثم إن پتى بون ذات جوهر مسرحى هام ينقص أورلاندو ، إنه الألم . وإذ أن الكائن الإنسانى الذى يقاسى الألم يحاول عادة أن يعمل شيئاً فيما يقاسى ؛ فإن مسز پتى بون ذات فعالية كاملة ، وذلك يجعل منها مادة قصة جيدة . وبينما أورلاندو سيزين المسرحية أو يساعد على تنميتها ، فإن مسز پتى بون ستخلق المسرحية .

ولنزعم أن الرجل الذى قدم على صياح مسز پتى بون هو المؤلف . فقد عرفها ، ربما لبعض الوقت ، وهو لم يرها قبل أبدأ يفلت منها زمام عواطفها . لماذا ضمفت بعد ظهر هذا اليوم ؟ سيدداً يخمن : هل كانت مسز پتى متمبة ؟ أو بالأحرى هناك بعض المضايقات القافهة التى لم تسكن لتحركها يوماً قد قلبت حالها اليوم ؟ أو هل

من المحتمل أنه تحت مظهرها الرمادى الخارجى هذا كان يمكن دوماً جوع خفى ؟ سينظر المؤلف فيما يعرفه عن ماضيها . شبيبته التى قضتها تحشد الجموع حوالى البلدة مع والدها البشر ؛ عراكتها مع شقيقتها أم البنيت الزائرة ؛ زواجها المتهور بمستر بتي بون . لعله ليس هناك الكثير الذى يمكن أن يرتبط مباشرة وحالياً بالسيدة خازنة الأدوية وبسلوكها بعد ظهر هذا اليوم ؛ ولكن من المرجح أن سيكون هناك ما يكفي لتبدأ أفكار المؤلف فى العمل . ومالا تستطيع الحقائق الفعلية أن تمد به ، يمد به خياله هو . فإذا ما تأمل فى مسز بتي بون تأملا طويلا كافياً ؛ يستطيع أن يخلق فى ذهنه صورة امرأة خائبة المسى ذات رغبة قوية — رغبة الهرب من الروتين الملل فى مخزن أدويتها ، أو أن تحرر نفسها من قيد زوجها الجمجاع ، أو تسترجع حياة الشباب أو تصرع شبعاً خفياً ، أو تكسب ثانية حبیباً مفقوداً .

شخصية واحدة ، واقتراح رغبة تمتد بنقطة البدء لعديد القصص المسرحية المختلفة . يستطيع المؤلف أن يستغل حادثة العشرة دولارات وحذاء ابنة الأخت ليعمل بالأحرى مسرحية تقليدية عن الفيرة . وقد يتجاهل تلك الحادثة ويطلق أخرى يجعلها محور مسرحية عن سوء التفاهم الزيمبى .

ولعل المؤلف أن يكون فى تلك الأمسية فى حالة يحس منها

الخاصة إلى كتابة ميلودراما ؛ وفي أيما حالة فإنه سيفترق عن الحقيقة ويتكرر سلسلات جديدة من الحوادث تصل إلى ذروة في القتل ناجمة عن الكيماويات السوداء في غرفة تركيب الأدوية .

إن كثيراً من المسرحيات تنشأ عن شخصية ، ورغبة شخص فرد . والأكثر ينمو من اتحاد عوامل مستقاة من حيوات عديد من الشخصيات . يمكن أن يجيء اللون من واحد ، والرغبة من آخر ، والحادثة المثيرة من حياة ثالث . ومعقول أن الكاتب المسرحي إذ يعرف الشخصيتين الموصوفتين قبل ، وأيضاً شخصية الدكتور في فقرة الفصل السابق ، يمكنه أن يضع هذا السؤال لنفسه :

فلنفرض أورلاندو ، مثل مسز بيتي بون ، قد ستم كلية أخايد حياته الجامدة ، وأراد الهرب ، وكانت لديه الفرصة على الأقل ليكسب قليلاً من الحرية الوقتية ببيع عربته واستخدام ثمنها في رحلته . ومهما يكن من شيء ، فلنفرض أن العربية هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن لزوجته المنكدة طويلة الألم أن تطلق بها من سجنها في حجرة مرضها . أي نوع من القصة أستطيع صنعه من ذلك ؟

وقبل أن ينهى المسرحي حبكة مسرحية يمكنه أن يغير الشخصية الرئيسية من عامل مصنع إلى كاتب أرشيف ، إلى فلاح ، إلى نائم

وشار للسندات ، أو إلى الشريك الأكبر في شركة إعلانات، ويمرّك تركيبة مسرحيته من البلدة الصغيرة إلى المدينة الكبيرة ثم إلى قرية على شاطئ البحر . قد يكون في القصة النهائية ، وفي الشخصية الرئيسية القليل الذي يذكرنا تذكراً شاحباً بالأفكار الجراثومية التي نشأ عنها . هذا لا يهم على الإطلاق ؛ فقد أدت بذور الأفكار أغراضها ونسبت الآن . لقد امتصّت في هذا النبات الجديد اللطيف الذي نما عنها .

وفي الكتابة المسرحية الناجحة ، ينبغي دوماً أن تقترن المعرفة بالخيال . ينبغي ثمت أن يكون كلا الأبوين ، وإلا فلن يكون هناك نتاج جدير باسم « المسرح » .

### مناجم لأفكار الحبكة

القول بأن المسرحى سيجد معظم مادة مسرحيته في النماذج الحية من معارفه ، لا يعنى أنه ينبغي أن يمحس نفسه عن اقتناص جراثومة أفكار إضافية من أى مكان آخر يستطيع الحصول عليها فيه . إن أفكار الحبكة بحاجة تستحق البحث عنها .

وأفضل المناجم لأفكار الحبكة خارج الحياة اليومية يمكن في ذلك الجسم الواسع لمادة القصة المألوفة لنا جميعاً : الرويات ، والحكايات ،



والإحصائيات ، وننف من التاريخ مما قد سمعناه فيما لا يحصى من  
المرات منذ الطفولة :

(١) ومن أغنى المعادن : قصص المغاربت للأطفال : سندريلا ،  
جاك قاتل المارد ، الجبال النائم ، ذو اللحية الزرقاء وزوجاته ، الجبال  
والوحش ، البطلة القبيحة ، الفتاة الأوزة .

مثل هذه القصص تتضمن مواضع نار مؤكدة ؛ اختبرت وغربرت  
خلال عصور من تكرار القصص . وللبالغين فالسرحيات المكتوبة :  
مغامرات سندريلا ، وجاك قاتل المارد منقّحة غالباً ومُغشاة بغطاء  
كثيف من المغالطات : وهى أحياناً تعالج سندريلا وجاك برفق ،  
وأحياناً بعنف . وهى مرة تُصوّر أحلامهم ، ومقاومتهم ، ومنجزاتهم  
تصويراً جاداً ، وأخرى تصويراً ساخراً . ولكن فى كل حالة الحكمة  
الأساسية لقصة المغاربت القديمة موجودة ثمت .

(ب) منجم ذهب آخر ، أغنى حتى من حكايات الأطفال ؛ وهو  
القصص المأثوقة من الإنجيل :

آدم وحواء والحية ، سالوى ، هيرودس ( ملك اليهودية عند  
ميلاد المسيح ) ، قاييل وهاييل ، يوسف وإخوته ، يوسف وزوجه  
بوتيفار ، داوود وجوليات ، داوود وزوجة اوريا ، شمشون ودليلة ،

العهد القديم وناعومي . . . وغيرها . ويرتبط بهذه المجموعة من المواد الأساسية للقصة أمثال يسوع ؛ كالابن الضال ، والعمداني العشر ، والسامرائي الطيب . كل هذه القصص — بلا جدال — إنسانية ، والمواقف المصورة فيها قد استخدمت منذ دونت لأول مرة في ثياب مختلفات ؛ من حين لآخر .

إن العلاقات المسرحية التي تمثلها قصص العفاريت للأطفال وقصص الإنجيل ، علاقات أرضية ، وبسيطة ، ومباشرة ؛ فإذا أراد الكاتب المسرحي أن يحرك حبيته لتعمل أفكاراً في ميدان تكتنفه سيكولوجية أكثر ؛ سيكولوجية من الصنف الذي يعكس المجاهدة التي يصل بها الراشد إلى التكييف مع قوى العقيدة أو المجتمع يستطيع أن يجد قدراً من النماذج الرئيسية في الخرافات والأساطير لمختلف البلدان .

الأساطير اليونانية بخاصة مليئة بالعقد ، والانفعالات الثنائية والثلاثية العنيفة المتناقضة التركيب والمعبّر عنها في كل لون من أنماط السلوك . إن المآزق الخطيرة لأجاممنون ، كليتمنسترا ، وكاساندر ، وفي جاسون ميديا ، وكروسا ، وفي ألكترا ، وأوريسس والخوريات ، وفي ثيسوس ، فيدرا ، وهيوليتوس ، وفي أوديب وجوكاستا ، وفي أنتيجون وكريون ، وفي أورورا وتيثونس ، وفي ديدو وإينياس . وفي بيجاليون وتمثاله — إن تلك وغيرها في القصص الكلاسيكية

القديمة تمدنا بمادة سيناريو للكتابة مدى الحياة .

وأحد الأسباب الرئيسية التي من أجلها كانت حكايات المفاريت ، وقصص الإنجيل ، والأساطير الكلاسيكية قيمة إلى حد كبير لدى صانع المسرحية اليوم — أنها ظلت طويلا جزءاً من تفكيرنا الشعبي . وحتى الذين لم يقرأوا أبداً أى كتاب من الكتب التي سُجلت فيها هذه القصص يعرفون شخصياتها ومغامراتهم : إنها جزء من حيواتنا . ولما كان كل مشاهد من جمهور المسرح — يستوى في ذلك من يعرف القصة أو لا يعرفها — قد تأثر بالقصص القديمة ، وتفكيره الحاضر ناتج على الأقل إلى حد ما من تأثره بالأصول — فإنه يكون أكثر تدقيقاً فيما يتصل بالطريقة التي عملت بها الاقتباسات . فإذا كان شبشب سندريلا غير موجود في الخاتمة ، أو إذا كان عفريت جاك غير كبير بما فيه الكفاية ليؤدي دور المتحدى الحقيقي لفطنة الزميل الصغير ، فملى الكاتب المسرحي أن يستعد لإبداء السبب حقيقة !

### خيال الكاتب المسرحي

ومهما تكن كل تلك المواد القصصية ثمينة ؛ فإنها لا تملك في ذاتها السحر النهائي . — إنها لن تكتب خطية المسرحي التي ينبغى له أن يمارسها بنفسه . وكل ما يأمل أن يحده في الأسطورة التقليدية هو

بعض المواقف الإنسانية الصحيحة التي رؤى مع الزمن أنها مؤثرة  
 مسرحياً ؛ هذا قدر . ولكن إطار العمل الخالص الذي يستديره  
 الكاتب المسرحي من الماضي يستطيع أن يخدم طبعاً على أحسن الوجوه  
 ما يخدمه خلقه الذاتي بدياً . فن ملاحظته التي ينفذها الخيال ، ينبغي  
 أن يصنع في كل حالة شكلاً جديداً قد يتصل بحك قاتل المارد ؛ بالإبن  
 الضال أو ميديا — إلا أنه أيضاً إنسان له حياة فردية خاصة به . إن  
 الجوع ، والمقاومة ، والجهاد ، والنتيجة في مثل قصص الشخصية هذه  
 ينبغي أن تكيف تكيفاً جديداً للتلاءم وأفكار وسلوك اليوم .

---

تشكيل المسرحية



## الفصل الرابع

### الخطوة الأولى في الكتابة

#### ألم الكتابة لا مهرب منه

منذ سنوات قليلة أرسل استفتاء إلى عشرات من رواد المؤلفين في هذه البلدة تتضمن سؤالاً هو : « هل تحب حقيقة أن تكتب ؟ » وكانت الإجابة الشاملة تقريباً بالنفي . ووافق كل الذين سئلوا على أنهم يجدون راحة قوية في قدرتهم على نظام الألفاظ ، وفي حصولهم على نتائج عملهم الأدبي ، ولكنهم يضيفون — بلا استثناء — أن الكتابة الفعلية في حد ذاتها تسبب لهم فعلاً ألماً لا يوصف .

وكثير من المؤلفين الشبان إذ يواجهون الألم الذي يرافق جهودهم المبكرة لبلوروا أفكارهم ويدونوها في إتقان على الورق ، قد خنوا ما إذا كانوا — لا قياسياً — أغبياء أم لا ؟ وإنه لحق — بالطبع — أن كثيرين من هؤلاء الذين يطمحون للنشاط الأدبي غير ملائمين لمتابعة مثل هذا الجرى ، ولكن حقيقة العمل المجردة تثبت في القليل جداً — بطريقة أو بأخرى — قدرة المرء القصوى على الكتابة . ومن بين أعظم الناجحين من روائي العالم وكُتّاب القصة القصيرة

والمرحيين - من يعرفون عرقاً شديداً الفزارة حين عملهم ، والجوائز على الصنعة الفديسة عظيمة ، ولكن الثمن الذى ينبغى دفعه لمطلب قيم هو غالباً جسيم .

والملاحظات التى نبديها هنا ليست لتثبيط همه كاتب المسرحية الجديد ، ولكن ببساطة لتحميمه ، فإذا كان يرغب فعلاً فى خلق مسرحية ينبغى أن يتهمأ ليشرح عن ساعده ويعمل العمل الشاق نفسه الذى يعمل له المحسكون ؛ فليست هناك « تخريمة » لعمل المسرحية استطاع أحد بعد أن يكتشفها . الكتابة للمسرح تتطلب بعض المواهب القطارية ولكن بالأكثر ، تتطلب بنية قوية وأصابع لا تسكل على قلم يتحرك .

والرجل الفطن يلحظ أن الطريقة الوحيدة للكتابة هى ألا يبارح كرسيه . ولقد يمكن له أن يضيف « وأن يشرع فى أن يعمل اليوم ما قد يُفوى بتأجيله للغدا ! » وكلما أسرع المرء بالغطس الابتدأى ، كلما سهل عليه بقية العمل .

كل كاتب مسرحية له طريقته الخاصة فى الكتابة ، وقد تكون طريقة امرئ ما مفيدة أو غير مفيدة لامرئ آخر . إن التأليف الأدبى مثل التصوير وكتابة الموسيقى يعتمد على التمرين الفردى القاسى للفنان . ومهما يكن فإن هناك خبرات عامة قد تأكد حقاً شمول



فائدتها . وفي الصفحات التالية تخطيط عام للعمل مؤسس على هذه الخبرات - قد يعين المسرحى الجديد الذى لم ينم بعد نمواً كاملاً تكفيكه الخاص فى الكتابة .

### عملية الكتابة

يقول معظم الكتاب الحنكين إن الحصول على مسرحية على الورق أمر شبيه جداً بصيد السمك ؛ فأولاً يلتقى المسرحى خارج ذهنه سلكاً به طعم وينتظر القارض . وهذه هى الفترة التى يبحث فيها المسرحى عن فكرته الأولى . وعندما يحس كاتب الرواية خبطة على سلكه الذهبى يتحرك بمنابرة وثبات ليجذب سمكه إليه . وكرياضى عاقل فإنه لا يحاول أن يلف سمكه كلها مرة واحدة ، والسكنه يعطيهما قدراً من اللعب ، فيتبادل جذب السلك وإرخاءه . وفى كل مرة يشد يجذب السمكة أقرب فأقرب حتى يرسبها برأ فى النهاية . وترجمة هذا إلى ممارسة كتابية يعنى أن تأليف المسرحية يمر عموماً فى خطوات أربع :

أولاً ، للكاتب المسرحى خبطته . . . يحصل على فكرة المسرحية ، فيجربها فى خياله ، وغالباً ما يشخبط على قطع إضافية من الورق ليعين أفكاره على التدفق . فإذا ما أنفق ساعة أو ساعتين فى هذا فليط الفكرة راحة تاركاً إياها لتفرخ مدة ، بضعة أيام أو

بضعة أسابيع أو ما يزيد . وخلال هذه الفترة لا يقوم بأى كتابة عن الموضوع ، ولكن يمكنه القيام ببعض القراءات فى الكتب والمصادر الأخرى التى لديها ما تقدمه المادة التى ينتوى أن يعالجها . سيلتفت الكاتب المسرحى إلى هذا عندما يكون هنالك بحث ينبغى عمله فيما يتصل بمادة التراجم أو باللون البيئى ، أما إذا لم يكن هنالك شئ من هذا النوع يمكن للكاتب المسرحى أن يتابعه فليعمد إلى تحويل ذهنه إلى مشروع كتابى مغاير تماماً ، أو يشغل بعمل رتيب فى مزرعته ، أو بفرض من الأغراض فى المدينة .

وفى نهاية فترة التفرغ الأولى ، يجلس الكاتب المسرحى إلى فكرته ويعمل منها مسودة سيناريو ، فيجد عادة أن الفكرة — كما هو الحال فى نمو الخلايا — تقسم وتضاعفت لدرجة عظيمة خلال ما مضى من وقت . ويمكن أن يكون ما يرسمه لدى هذه المرحلة حقاً تخطيطاً متفقاً للمسرحية المقترحة ، أو لعلمها أن تكون لحسب قطعة من صفتين عن شعور المؤلف نحو الشخصيات فيها ، وعلاقات بعضهم ببعض . وفى النهاية يكتب الكاتب المسرحى شيئاً ما ، شيئاً ما ينفطى بضع صفحات من أوراق مشخبطة . وإذا فعل الكاتب المسرحى هذا يدع ملاحظاته جانباً ويتركها لتفرخ مرة أخرى .

فإذا ما أصاب المؤلف ضيق من اسكنشه التمهيدى — وهذا

محتمل جداً — فيمكنه أن يستسلم للاحساس بأن فترة التفرغ الثانية في حاجة إلى فترة ممتدة . وإذا كان عاقلاً فإنه يحدد وقتاً معيناً لتلك الفترة ويحترم هذا التحديد ، وإلا فإنه لن يكتب المسرحية على الإطلاق . وفي اليوم الذي رتبته المسرحى لنفسه ، يلغى كل المشاغل الأخرى ويجلس بثبات إلى مكتبه . يمسك بقلم في يده ، وبأخذ نفساً عميقاً ، ويفحص توأ في مهمة كتابة التسويده الأولى لمسرحيته . وعادة فإنه لا يتوقف كثيراً للمراجعة في هذه المرحلة من التأليف ، ولكنه يندفع في جراءة إلى أمام ، مهما بدت له القطعة بأكملها الآن فجأة حتى يصل إلى نهاية متوترة . وفي خلال هذه المرحلة الثالثة كلها ، فإن معظم عمل الكاتب المسرحى يصدر عن بواعثه الخاصة ؛ فهو لا يحاول أن يفكر في قواعد الكتابة المسرحية ، ويتجنب أى كتاب هادٍ للفن المسرحى تجنّبه السم .

وحيثما ينتهى من هذه التسويده الأولى ، ويعطيها فرصة قليلة لتبرد ، يقرأها ثانية . إن مظهرها من المحتمل أن يصيبه بأسود الموم ، ولكنه إذا كان كاتباً محفكاً سيعرف كيف ينبغي ألا ينزعج بتلك الانطباعة الأولى ، إذ يدرك أنه من الطبيعى أن يبدو من جانبه قدر معين من النفور . وهو يدرك أيضاً أن المسرحية قد بدأت تأخذ بالفعل شكلاً ، ولذلك فليس هناك من كبير سيبب للانزعاج .

ولعل المسرحى حينما يمدق في الخطبة الأولى التي لم يحدد شكلها شيئاً ما ؛ يقرر أن الفكرة كلها بحاجة إلى أن نفرخ أكثر قليلاً ، ومن ناحية أخرى يمكن يشعر أنه هنا مادة أساسية كافية للاستمرار في العمل توأ ، وفي أيما حالة ، فسيبدأ الخطوة الطويلة الرابعة في عملية الكتابة . وتلك هي إعادة الكتابة .

وإنه لقول حق تماماً في بيئة المسرح أن « المسرحية ليست المكتوبة ، ولكن المعاد كتابتها » . إن الإعادة هي ذلك الجزء من العمل المسرحى الذى يختبر المعلن الحقيقى للمسرحى الطموح . ينبغى أن يكون مستعداً لإعادة الكتابة ، ليس مرة واحدة ، ولكن مرات عديدة — فست مرات أو سبع ليست أبداً أمراً غير مألوف .

لقد ينزعج بعض المؤلفين الشبان من كمية الورق الجيد الذى عليهم أن يلقوا به إلى سلال مهملاتهم ، ولكن مثل هذا الاستعداد للعمل الشاق ينبغى أن يرتضى . ووفقاً لقوانين البقاء العقلية ، تماماً مثل القوانين البيولوجية ، فالبقاء للأصلح ، ونجاح الصالح فحسب بشمن هائل دون غير الصالح .

وخلال الخطوة الرابعة ، وهى المراجعة ، يمكن يجد الكاتب المسرحى — تحت التمرين — فى الكتاب المرشد عوناً له حقيقة . وإذا استطاع أن يقرأ قليلاً فى فترة مواصلته للكتابة ، فسيكون

هذا عوناً له ؛ إذ تفيد قراءته إلى مدى يوضح تفكيره الخاص ،  
ويطابق الاختبارات العامة . وأياً جزء من الكتاب يجد الكاتب  
المسرحى نفسه غير متفق عليه ، أو أياً حالة جديدة عليه الآن أو  
غريبة عن طريقة تفكيره مما يتطلب عملية تذكر متمعن لها لاستبقائها ،  
أيما حالة من هذه ، من الأفضل له أن يعدوها .

وفي وقت ما — بعد — قد يرغب في العودة إلى ذلك كله بسبع  
عليه تفكيراً جديداً ، ولكن ليس الآن . وأى كتيب في أى نوع  
من التمرين المبدع ، ثمين للفنان ، وبالأخص في قدرته على الإيحاء .

### تأسيس العادات الجيدة في الكتابة

من أعظم الأولويات أهمية للكاتب الشاب هو تأسيس العادات  
الجيدة في الكتابة . ينبغي أن ينتهج وضع شيء على الورق ، ليس  
بالضرورة في نفس الموضوع ، ولكن في بعض الموضوعات  
الأخرى . وينبغي له أن يعمل هذا في ساعة بعينها إن أمكن . فإذا كان  
الكاتب أو الكاتبة رجل أعمال أو ذا حرفة أو ربة بيت أو مدرساً ،  
أو طالباً في جامعة — ممن يكتب على الماشى ؛ لعلهم جميعاً  
ألا يكونوا قادرين على عمل الكثير مرة واحدة . ومع ذلك فإنه  
ينبغي عمل شيء ما . إن ساعة واحدة تخصص للكتابة كل يوم  
أفضل بكثير من عشرين ساعة مجتمعة في نهاية الشهر .

وينبغى ألا يكون هناك استثناءات في هذا الأمر ، فالكتاب سواء جدد أو محسكون — لديهم ميل ضاراً إلى التسويف . والطريقة الوحيدة لمقاومة هذا التسويف أن يلزموا أنفسهم تدريباً صارماً ، وفي أيام الانشغال الاستثنائية حينما لا يكون الإنسان مطيقاً قضاء ساعة كاملة في مكتبه ، ينبغى عليه أن يصمم على الجلوس ثمت مدة خمسين دقيقة على الأقل .

ربما نتائج تلك الفترة القصيرة من الشخبطة قد لا تكون أدباً ، ولكن على الأقل يكون المرء قد احتفظ بالبخار متصاعداً ، وبالألة شغالة . ثم حينما يبلغ المرء نهاية الأسبوع ويستطيع أن يخصص ساعات عديدة متتالية للكتابة ، عليه بعدئذ أن يلتقى بقليل من الفهم تحت الفلاية ، ويفتح الصمام ، ويدع الأشياء تدور . وإذا كان ينبغى على الكاتب في وقت ما أن يضع جذوة نار جديدة تحت غلاية باردة ، كالخبر ، ويكشط الصدا المتجمع على الآلة ، فمن المرجح أنه بهذا يبدد نهاية الأسبوع الثمين كله دون إنتاج شئ . ما .

إن الدقائق القليلة الخمس الأولى من فترة الكتابة اليومية تسبب معظم الألم في حياة الإنسان كمؤاف . في ذلكم الوقت تكون أفكار المرء الخلاقة قد استقرت في إغفاءة كسل نتيجة لساعات لا نشاط فيها ، وتصبح بحاجة إلى تحريكها مرة أخرى للحياة . ثم إنه

عادة ما يمتلك المرء إغراء قوى بأن يجلس صامتاً تماماً ، محدقاً في يأس إلى الورقة النظيفة البيضاء الخاوية أمامه ، ولا عنفاً نفسه إذ فكر يوماً في أن يكون مؤلفاً . ولكن علمتنا التجربة أن أفضل طريقة ليكون المرء في حالة الكتابة هي ببساطة أن يكتب ، إذا لم يستطع المسرحي أن يفكر في حل جيد للمنظر الذي كان يتصارع وإياه ، وإذا لم يبد هذه الليلة أنه يستطيع الإحساس بشخصياته في وضوح ، فليحاول كتابة حوار صغير منفصل ، قد يكون هذا كاملاً ، هذا لا يهم . . فبعد ثلاثة أو أربعة صفحات من هذا ، سيجد عادة أن ذهنه قد ابتدأ وظيفته ، وكل ما عليه الآن أن يفعل هو أن يضيف بضعة أوراق أكثر إلى ما زودت به فعلاً سلة المهملات ، ثم يسحب ورقة جديدة ويشرع في عمله اليومي . وصدفة حينما يعود الكاتب المسرحي بنظره إلى تلك الدقائق القليلة الأولى من الشخبطة غير الهادفة ، سيجد أنه بمجزأة ما ، قد أمسك بالذنب الطائر لفكرة جيدة يستطيع أن يستخدمها ، وهكذا ربما يبدو الوقت غير ضائع وإن بدا كذلك أولاً .

### الكتابة المسرحية في جماعة

إذا استطاع الكاتب المسرحي عمل هذا ، فليحالف جماعة من الكتاب الآخرين ، ويستحسن أن يكونوا ممن يعرفون شيئاً عن

المسرح ، وذوى شغف بالشكل الأدبي عينه . وفي مثل هذه الجماعة يجد حوافز كثيرة . سيكون قادراً مع رفاقه على أن يتاجر بالأفكار ، ومستمعيناً بمقوله الصديقة الناقدة يظل على بعد طيب من عمله .

ومن أعظم ما تستطيع مثل تلك الجماعة أن تقدمه من الخدمات قيمة ، هو إلحاحها على أن يواجه الكاتب حالته القاتلة ! فتراه أكثر ميلاً إلى أن نخرج إلى حيز الوجود تلك القطعة البطولية الأخيرة من الجهد المطلوب لإكمال الفصل الثانى الذى طال الصراع لأجله ، إذا كان قد أعطى وعداً أكيداً بأن يقرأه فى ليلة معينة وبمكان معين . وإنه لأكثر ميلاً لإخراج تلك القطعة آنثذ عنه إذا ما كان يعمل لحسب لإرضاء ذات نفسه . إنه لما يثير العجب غالباً أن يكون النخس المتمر للابداع ، ما هو إلا بعض الخوف مما يسببه الارتباك الاجتماعى .

وكم يكون الكاتب المسرحى محظوظاً إذا استطاع أن يضيف إلى مشاركته الجماعة الكتابية ، بعض الصلة أيضاً بجماعة بهيئة الإخراج ، ويمكن أن يكون الكاتب والمخرج شخصاً واحداً . وعلى أى حال ، فينبغى أن يحاول الكاتب المسرحى مسرحية خطياته بين الحين والحين . فإذا لم تكن هناك وسائل



أخرى متاحة ؛ يمكن أن يكون قادراً على أن يغرى رفقاءه من  
الأدباء لينشاركوا في تمرين على الإلقاء غير رسمي حتى يستطيع  
الكاتب المسرحي أن يستمع إلى بعض سطورهِ ، ويرى قليلاً من  
الحركات التي صممها . إن أى نوع من محاولة التثبيّت من القصور  
يقوم به المؤلف الشاب لخطيئته — منجزة أو فجة — سيساعده على أن  
ينظر فيما يعمل بعين جديدة .

## الفصل الخامس

### مراجعة الانطباع العامة<sup>(١)</sup>

#### اختبار الخطئية

وحينما يكمل الكاتب المسرحى المسودة الأولى لخطيته ، ويبدأ المراجعة ، سيرغب بلا شك فى أن يخضع عمله لسلسلة من الاختبارات النقدية لكي يرى إلى أى أبعد حدود الرؤية ما قد أنجزه وما لا يزال بحاجة إلى إنجاز . وهذا الفصل والفصول التالية تخطط أربع مراجعات للكتابة المسرحية قد يجدها المؤلف ذات نفع لاختباراته .

تتطلب المراجعة الابتدائية بالانطباع العامة . وقبل أن يأخذ المؤلف أية خطوة مفردة تجاه تحليل خطيته ، ينبغي له أن يصمم فى ثبات على محاولة تحسس الأثر الكلى لعمله ، وأن يمتنع عن إعطاء كبير عناية للتفاصيل ، فإنها الآن ذات أهمية ثانوية . عند هذه المرحلة من التأليف تكون الأسئلة الحيوية الحقيقية ، هى التى تدور حول تأثير المسرحية

---

(١) إذا كان الكاتب المسرحى - الباحث عن استخدام هذا الكتاب كمرشد يفرجه النظر إلى هذا الفصل وإلى ما يلى من الفصول قبل أن يبدأ الكتابة ، فعليه أن يهيد قراءة « التمهيد » .

كنكل . وسيعاود المؤلف أن تتحسس تصميمه في اتساع ويقرر ما إذا كان متجهاً الاتجاه الصواب .

### قراءة الخطية موضوعياً

وإذا يمدو المؤلف تخيلاً عن دوره كبديع ، إلى مكان المشاهد إن استطاع ، فليسائل نفسه :

( ١ ) هل المسرحية تشد الانتباه ؟ هل تشد اهتمامي على المسرح ساعتين كاملتين أو نصف ساعة إن كانت المسرحية فصلاً واحداً بدون وهن ؟

( ٢ ) وهل تقنعني المسرحية مثلما هي تسليني ؟

( ٣ ) ما هي الآن الزايات الرئيسية المسرحية ؟ وكيف يمكن أن تقوى إلى مدى أبعد ؟

( ٤ ) ما هي الآن مواضع الضعف الأساسية ؟ وكيف يمكن أن تعالج ؟

تلك عينات من الأسئلة ينبغي أن يتجه بها الكاتب المسرحي لنفسه بإخلاص ، وبموضوعية وسع طاقته . وبعد إذ يجيب عليها إجابة مرضية يمكنه أن ينصرف لعمل الأفكار المساعدة فإذا كان الأثر الكلي للتأليف إلى الآن ضعيفاً ، فلن يصل المؤلف إلى شيء إن حاول أن يبرهن لنفسه ، أنه قد التزم كل ما هو منشور من « قواعد

الكتابة » ؛ ولذلك لتحقيق بمسرحيته أن تكون جيدة . ومن ناحية أخرى ، إذا بدا أنه قد أجاد في مسودته الحالية ، فينبغى له أن يلحظ بدقة المواضع التي تسكن فيها قوة المسرحية ، ويحدد لثلا يفقد هذا حينما يوغل في مهمة إعادة كتابة التفاصيل ؛ لأنه من الصعب عليه غالباً أن ينظر إلى عمله بمينين منفصلتين تماماً وغير متحيزتين ؛ فالكاتب المسرحى يكون حكماً إذ يحصل على عون أصدقائه ذوى الكفاءة فى سياسة هذا النقد الأولى . وجماعة من المستشارين — متوادة — خير من واحد ، وهم معاً يستطيعون تقديم رد فعل أكثر مما يستطيعه واحد لحسب . فتعدد وجهات النظر تبعاً لتعدد دم يدنو بهم من قطاع مستعرض ذكى لشعور المتفرجين .

ومهما يكن من أمر ، فكما يسمع الكاتب إلى تفسير ناقديه ، ينبغى أن يعزم على الأخذ بما يقولونه أخذاً اختيارياً . فكصديق محامل يمكنه أن بهز رأسه موافقاً على عديد من الاقتراحات بالمراجعة اللازمة ، دون أن يعمل بها جميعاً ، ولتذكر أنه ما من شخص تقريباً يدعى ليبدى رأيه فى عمل فنى ، إلا وطبيعى أن يتوق هذا الشخص إلى أن يضيف من فكره الإبداعى الذاتى القليل للانتاج الذى تأمله ، ولذلك فمن المرجح أن يوصى الناقد بالتفكيرات التى قد تتلاءم منطقياً ، وربما فى إبداع مع نص جديد ، يكتفيها الناقد وفق خياله

الذاتى ولكنها تتضمن علاقة واهنة بالمرحىة التى يحاول المؤلف بناءها .  
وأكثر ما ينبغى على الكاتب المسرحى أن يبحث عنه لدى  
أصدقائه فى هذا المؤتمر الأول هو انطباعهم الشامل . ستكون  
بعض الأمور الأخرى التى يقولونها عرضاً غير ذات قيمة ، لكن  
فليحاول الكاتب ألا يثقل ذهنه الآن بأفكار صغيرة عديدة ؛ فهو  
يريد ببساطة أن يراجع الخطوط الرئيسية لتأليفه . يريد أن يرى غرضه  
بوضوح ، ويحصل على رؤية عريضة لمركبات تصميمه . أما التفصيلات  
فستجىء مؤخراً .

### التحليل

وبعد إذ أرسى المؤلف نظراته للمستأنية الأولى لمسرحيته وأحكم  
هدفه ، ينبغى أن يكون مستعداً ليفيد من إخضاع عمله لسلسلة من  
المراجعات النقدية تفعلى مادة الموضوع والشكل فى عمله جميعاً .  
وثلاثة من مثل هذه المراجعة ستلى بعد ..

ومهما يكن من أمر ، فحين الإعادة ، لستأ يفرغ الكاتب  
نهائياً من مشكلة تفقيح خطيبته فيما يختص بمفاصل التصميم المنفصلة  
وعوامله ، عليه أن يكدر ليحتفظ نصب عينيه — دائماً — بصورة  
الكل ، وليجعل عمله يتحرك تجاه ذلك التأثير الكلى الواحد الذى أرساه  
هدفاً له .

# الفصل السادس

## مراجعة القوى الباطنية

« الثلاثى المتحارب »

حينما يبدأ الكاتب المسرحى تحليل خطيته ناقداً ؛ فإن من أول الأشياء التى يلتزم بعملاها ، هو مراجعة القوى الباطنية التى تنشط قصته . والاقتراحات التالية قد صممت لتعينه بعض العون فى هذا السبيل . وقد بنيت تقريباً لكل المسرحيات الفاجعة حصول ثلاثى رتب ليشتمل على صراع :

القوة الرئيسية / القوة المضادة / العامل الفاصل .

والقوة الرئيسية هى تلك الرغبة المسيطرة لدى الشخصية الرئيسية ، الباعثة على العمل . إنها رغبة فى شئ أو شخص ، أو تغيير حالة . أما القوة المضادة فهى رغبة لإنسان آخر — منافس أو خصم ، أو أى وجود عدائى — ليمنع تحقيق رغبة الشخصية الأولى . والعامل الفاصل هو ذلك الذى يحول طريق الصراع لمصلحة القوة الأولى أو الثانية . والحبكة القديمة للتضمنة رجلين وفتاة هى مثال كامل للثلاثى :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل في فتاة	رغبة المنافس في الفتاة هينها	عقل الفتاة

وأحياناً لا تكون القوة المضادة مشتقة من شخص ثانٍ ؛ ولكن من إحساس آخر متصارع في الشخصية الرئيسية ذاتها . وحين تكون هذه الحالة ، فإن الجوانب المتعاربة للرجل عينه تجسمها رموز مرئية ليتمكن للمشاهدين أن يحسوا بوضوح بانفصال ما بين القوتين الالئتين وبالطريقة التي تعمل بها كل ضد الأخرى .

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة الشخصية الرئيسية لحماية غايته ذات قيمة (رموز إليها بوساطة مثل مبدع تلك الغاية يكون مرئياً نشطاً)	خوف ملازم من السخرية (رموز إليه بوساطة ضحية مرئية لنقد تلك الغاية)	العقيدة الأساسية للشخصية الرئيسية في الغاية

وأحياناً لا تكون القوة المضادة عاطفة إنسانية على الإطلاق ، ولكن قوة في الطبيعة مقاومة للشئ ؛ مثل عاصفة ... نهر .. جبل ،

أو حريق غابة ، والتي تبدو للتو ، وقد أسمع عليها رغبة نشطة حاكمة  
لتدمير البطل أو كل ما يكرهه ، ولذلك فهي في التأثير — مثلها في  
ذلك مثل الخضم البشري — تمتد بنوع من الرغبة المضادة .

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة مهندس في الحد من قوة نهر	مقاومة النهر (الذي يبدو؛ وكان قد نشطه إغواء بشري ليظل حراً)	عقل المهندس

وبسبب طبيعة التنازع في هذا الثلاثي ، يمكن أن يسمى (الثلاثي  
المتحارب) . وهنا عدد من أمثلة بسيطة عن الثلاثي للتحارب :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة سجين في أن يطلق سراحه	رغبة مخام في أن يراه مُداناً	المفهم للتعاطف للقاضي .
رغبة المخبر في القبض على المجرم	رغبة المجرم في الهرب	تفوق ذهن المخبر



القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة متبوء اجتماعي في أن يستعيد مكانه في المجتمع	رأى المجتمع للعارضة له (رغبته في بقاءه متبوءاً)	شبح ما سيلف من الطيش
دافع رجل ليتشاجر مع امرأة	رغبة المرأة في التصويب نحو ظهره	الحب الطبيعي لكل منهما نحو الآخر
رغبة زوجة في تأكيد فرديتها الذاتية	رغبة زوجها في أن يسودها	سيادة قوة التفهق للزوجة
رغبة رجل في استعادة حب واحترام زوجته له	رغبة أم الزوجة في السيطرة على ابنتها	فهم الزوجة
رغبة أم في استعادة حب ابنتها	الرغبة للضادة لزوجته الابن في التحكم في عاطفة الزوج	حب الابن للمرأة الشابة
رغبة رجل طموح في الحصول على وظيفة سياسية	الرغبة للمعارضة لرجل آخر طموح	الذهن الأنقب للرجل الأول
رغبة امرأة في الاحتفاظ بخيالها	سخرية المنافسين (رغبتهم في تحطيم خيالها)	عزم الصلابة

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل في امتلاك مصنعه	رغبة مالك الأرض في نزع ملكيته منه	الإدراك المساحق بعدم الحيلة
رغبة امرأة في استمادة ملكية قطعة من الأرض	رغبة أسرتها في أن تتحرر من ملكية الأرض	إرادة المرأة الحديدية
رغبة رجل في أن يكون مصلحاً مجاهداً	مقاومة الطبيعة البشرية المحبة للآلاف للتضيق (مرموزاً إليها بواحد يجري عليه الصلح نجارب غير ناجحة)	العمى الروحي للمجاهد
رغبة رجل في إيقاظ ضمير المجتمع فيما يتصل بجرمة وطنية	رغبة مميته (لذوى مصلحة بينهم) في إبقاء الوضع على ما هو عليه	شجاعة الرجل التي لا تقتر
رغبة امرأة في الهرب من إحساس ملزع بالوحدة	إحساس بالوحدة ( يبدو فعلاً ذا إغواء نشط في اقتلابها )	الإرادة الإيجابية للرأة

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فى إرضاء بعض شهوته	المقاومة بواسطة إدراك الرجل (عارفاً بالتأثير)	قليل من التبرير الخاطئ
رغبة رجل فى الاحتفاظ بعقيدته فى مثال .	سوق الشكوك ( بحجة فى أشخاص منشقين على عقيدة الرجل)	اعتبار الرجل لعقله القادى
الجوع العدوانى لفنان بحثاً عن الجمال	المعارضة المتعاربة لقوى القبح	عقيدة الرجل الثابتة فى أن الجمال يمكن أن يوجد
رغبة عالم فى القضاء على مرض	المقاومة من قوى الشر فى المرض	مناورة العالم <sup>(١)</sup>

- (١) أيما شخص أراد أن يبحث مسرحيات الماضى — ذات التأثير — سيلاحظ أن معظمها ، إن لم يكن كلها ، قد أفاد من الثلاثى المتعارب ، وفيما على النماذج :
- \* ( أجايمون ) صراع بين رغبة ملك فى أن يعبد نفسه ، ورغبة ملكة جريئة فى تحطيمه ، يفصل فيها كيدها .
  - \* ( أوديب ) صراع بين رغبة ملك فى السيطرة على إحساسه بالأمن الروحى ،

« وشبح ماضى الطيش (الغشط لإغواء التحلل من الأمن) ، يفصل فيه القانون الأخلاق للأمة .

\* ( روميو وجوليت ) صراع بين رغبة عاطفية لغنى وفتاة أن يكونا معاً ، والرغبة الفمية للأمرين أن يفترقا بينهما ؛ تفصل فيها قوة الحب لكلا الفتى والفتاة .

\* ( هامات ) : صراع بين رغبة أمير فى الانتقام لموت والده ، وبين رغبة عمه فى إلحباط جهوده ، يفصل فيها حيرة الأمير .

\* ( بيت الصبية ) : صراع بين رغبة زوجة شابة فى أن تكون لها فرديتها ، ورغبة الزوج فى أن يحتفظ بها كطمية ، يفصل فيها قوة الإقناع لدى الزوجة .

\* ( كانديدا ) ، لجورج برناردشو : صراع بين رغبة شاعر شاب فى أن يكسب حب امرأة متوسطة العمر ، وبين رغبتها فى سياسة معيشة بيتية متوازنة فى منزلها ، يفصل فيها أحسن إدراكها .

\* ( فيها وراء الأفق ) ليوجين أونيل ، صراع بين رغبة رجل حساس فى أن يكتشف عالماً من العافرات ( وراء الأفق ) وبين الحقائق القاسية لزراعة نيولانجلند ( تحاول رغبة نشطة فى إعاقته أن تستولى عليه ) ، يفصل فيها قوة الحقائق التى لا تلبس .

\* ( الإمبراطور جوتز ) ، ليوجين أونيل : صراع بين رغبة رجل فى أن يفلت من القبض عليه ، وبين رغبة أعدائه فى اصطاده ، يفصل فيها خوفه القطرى من خوارق الطبيعة .

\* ( غروب الشقاء ) ، لماكسويل أندرسون : صراع بين الرغبة للمرة لغنى فى أن يكشف عن اسم أبيه ، وبين رغبة جماعة من الصيادين فى الاحتفاظ بأسرارهم ، يفصل فيها اكتشافه طريقاً للحياة فيها وراء الشقاء .

\* ( متعة الأحق ) ، لروبرت شيوود : صراع بين رغبة رجل فى أن يعيش بحرية ، وبين القوى المدمرة للحرب ( التى يبدو أنها ترغبه فى الإطباق عليه ) ، يفصل فيها حبه الممانى لأمركة مطلقة .

وكل عامل من العوامل الثلاثة في ( الثلاثي ) يمثل عادة القوة أو الطاقة الشخصية مفردة ، ولكن أحياناً يمثل جماعة مترابطة مثل ( حاملو البنادق الثلاثة ) يعملون كواحد ، وأحياناً كتلة بأكملها مثل هيئة سياسية أو مجموعة متضامنة ذات عقل واحد .

### الوحدة في الثلاثي

وحيثما يختبر الكاتب المسرحي عدداً من الثلاثيات النموذجية كتلك التي سلفت ؛ يلحظ سمات عامة معينة :

أولاً ، أن القوتين دوماً تعملان ؛ يثيرهما صراحة أو ضمناً بواعث انفعالية ، حتى نهر المهندس ( الصنخاب ) ، وإحساس المرأة المتألمة بالوحدة ، يبدو أنهما يختاران نوعاً من الباعث المستقل الحى ، في مقاومة جهود الناس الذين يكفون اقهرهم . فإذا أصبحت أى من القوى وقتاً ما سلبية أو جامدة فإنها تنقطع عن أن تكون قوة ، ولن ينتج صراع عن تشاركها مع القوى الأخرى ، وبالتالي فلا مسرحية .

شئ آخر يجب ملاحظته ، هو أن العامل الفاصل يحل أحياناً في ذات الشخص الثالث مثل ( الفتاة ) أو ( القاضي ) في الأمثلة السابقة .

---

= \* ( الصنخاب الصغيرة ) ، تأليف ليليان هلمان : صراع بين رغبة امرأة مادية في أن تفقد زوجها إلى الموت حتى تستطيع حيازة ممتلكاته ، وبين رغبته في أن يقاوم خططها ، يفصل فيها إرادتها التي لا ترحم .

وفي بعض الأحيان يكون العامل الفاصل امتداداً لأحد أو لكلا الشخصيتين الأوليين مثل ( تفوق عقل المخبر ) أو الحب المتبادل بين كلا الزوج والزوجة أما أين يوجد العامل الفاصل فهذا يعتمد في كل حالة على شكل القصة ، فإذا كانت الحبكة متمركزة حول شخصيتين رئيسيتين ، فإن العامل الفاصل سيكون في أحدهما أو في كليهما ؛ فإذا كانت متمركزة حول ثلاثة ، فيرجح أن يكون العامل الثالث في المعضو الثالث ، ذلك الذي ليس خصماً .

وما يجدر بالكاتب المسرحي أن يلحظه ، هو أن العامل الفاصل عمل من العقل ، وليس أبداً حدوثاً بدون فكر . إنه لا يظهر بالمصادفة البحتة . والمؤلفون غير الجريبن يميلون إلى حبك دوافعهم بالطريقة التالية :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فقير لدفع الرهن القدي على منقولاته .	رغبة المالك في أن يئزع ملكية الشيء المرهون .	وصول شيك بالبريد في الوقت المناسب من عم طال احتجابه

وليس هذا بثلاثي متحارب حقيقي ، لأن المعضو الثالث منه لاصلة له بالمعضوين الآخرين . وما سطر هنا كعامل فاصل ليس إلا حادثة

حظ بنير ما رابطة حتمية بمقل أو فمل أى من المالك أو الرجل  
الفقير .

ولذلك فالملاحظة الرابعة التى على السكاتب المسرحى أن يعيها ،  
هى أن الثلاثى المسرحى الحقيقى يتركب فيه كل عضو تركيباً أليفاً  
يرتبط فيه الواحد بالآخرين الآخرين مؤثراً عليهما . فالعامل الفاصل  
ذو وحدة مثلثة الجوانب .

### مسرحيات مجرى الحياة

الثلاثى للتعارب ينطبق — كما قرر — على حبكة المسرحيات  
جميعها تقريباً . وكثيراً ما يتفق أن يرى امرؤ قطعاً مسرحيته تبدو  
متجاهلة للثلاثى وجديرة بالنجاح . وتلك عادة روايات تؤسس دعاواها  
الرئيسية على تصوير مجرى الحياة . والأشملة الشهيرة التى تحضر الذهن  
فوراً هى مسرحيه أنطون تشيكوف ( بستان الكريز ) ومسرحية  
مارك كونلى ( المروج الخضراء ) ، ومسرحية ثورنتون ويلدر  
( مديننا ) .

وإذا اختبر امرؤ مثل تلك المسرحيات بعناية ، فسيجد دوماً — فى  
الأغلب — تحت عناصر الصورة ؛ بعض جرائيم الثلاثى : فى ( بستان  
الكريز ) هناك صراع حقيقى ولو أنه ممثل بمثل بمخدق شديد بين الطبقة

الأرستقراطية المتعفنة كلها ، وبين الفلاحين الثائرين ؛ وعقل أحد ممثلي الفلاحين ذو تأثير فعال على النتيجة . وتسير خلال ( المروج الخضراء ) القوى المتضادة للاله والشیطان ؛ وحكمة الإله المتمثلة هي العامل الفاصل في النهاية . وفي مسرحية ويلدر ( مديننا ) الصراع أكثر تخييلا . إنه نوع من المقاومة غير الموقوتة بين الحياة والموت في الوجود اليومي للناس بمدينة أمريكية صغيرة ؛ وبحل الصراع معرفة البطلة لطريقة ترضى بها حقيقة كليهما بدون ما كثير ألم .

وإلى الآن — فإن كتاباً مسرحيين قليلين ، وبخاصة حينما يعالجون مسرحية كاملة الطول ، هم الذين أمكنهم الاستغناء عن الثلاثي كلية . إنه ببيان أساسي ، والمؤلف يحتاج إليه لإمداد قصته ، وتلوين مادته ، بإطار عمل ممكن .

وفي الأعم الأغلب ، لا يمكن أن يقال إنه ليست هنالك قواعد في الفن المسرحي اللهم إلا أن تكون النتيجة النهائية جديرة بانتباه الجمهور . فإذا كان الكاتب المسرحي المبتدئ يظن أن باستطاعته أن ينتج شكلاً أفضل مما اقترح في هذه الصفحات ؛ فإن هذا حق . بالطبع وله أن يحرب بحريته ما يشاء . ومهما يكن من أمر فإن من الفطنة له أن يحاول كتابة قطعتين أو ثلاث وفق الأساليب التقليدية قبل أن يبدأ في اختبار تكنيك أكثر جدة ، لكي يبرهن لنفسه أن يستطيع أن يحبك مسرحية صراع ، وأنه لا يطرح ذلك الشكل جانباً لجرد أنه يجد كسول ، أو أنه عاجز عن أن يفكر فيه منذ البداية حتى النهاية .



# الفصل السابع

مراجعة الشكل الخارجى

أقواع التداء ممارسة ؟

بعد إذ استخدم الكاتب المسرحى مفهوم الثلاثى التجارى  
ليختبر القوة الدافعة فى خطيته الجديدة ، فإنه سيستخدم مراجعة أخرى  
للسكل الخارجى ، وهذه المراجعة الأخيرة ستشغل الجانب الأكبر من  
التفاته فى المراحل الباقية من مراجعة خطيته .

وإذ أن مشكلات الشكل وثيقة الارتباط بالأسئلة الرئيسية التى تدور  
عن تسكين الكاتب ، لذلك تخصص كتب الفن المسرحى معظم  
صفحاتها للنقاش فيها . وفى رأى أن دراسة متقنة لنقاط مثل : العرض  
والأثر الحركى ، والفعل الصاعد والنازل ، والناقضات الفردية والثنائية  
والمفاجأة ، والمعرفة ، والكارثة ، وحل العقدة ، عموماً أشبه من العبارات  
يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة للفولت الذى زاول فعلا الكتابة  
التفنية ويوغب الآن فى أن يكل تفكيره ، يخلصهم مسرحى ، لتسكين

تلك الدراسات تحير المبتدئ ثم تثبط همته . إنها تجمله من الناحية الموضوعية بتنقف عقلياً . وما فتئت التجربة تربينا أن المؤلف الذى لما يثن أو انه ؛ يبدع — نسبياً — القليل حينما يكون فى حالة تخمة عقلية وفى مثل تلك الظروف نرى أن عواطفه الذاتية ودوافعه الوجدانية الضرورية لطلاقة التأليف ، نراها تتعطل لا يعمل خياله عمله الوظيفى جيداً . وإنه لحق أن الكاتب الطموح ولا يستطيع أن يتجاهل أهمية الصنعة الرفيعة . ولكن ينبغى له أن يكون حريصاً فى الفترة المبكرة من مهنته ، ألا يشغل نفسه بالقواعد الأدبية . وليس هناك من شك فى أن قصارى ما يراد من تأثير فى الصنعة ، إنما هو ما تحدثه تلك الدروس الأولى التى تتعلم بالتجربة والخطأ فى المعاناة الفعلية لاسكتابة وتلك بمخاصة ذات أثر ، إذ يساندها ثناء الأصدقاء من الكتاب ، وحين تمارس عملياً يتجاوب معها جمهور المسرح تجاوباً صريحاً .

### قائمة المراجعة الحديدية

ومع ذلك ، فلمه مما يفيد ، وجود لوحة صغيرة تدرج فيها سمات كبرى معينة كى تراعى عادة فى المسرحية فإذا استخدمها الكاتب للشاب كسودة مراجعة لعمله التجريبى ناظراً فيها حين الحاجة وليس متكللاً عليها — ستساعده فى تقريره لما يتصل بمشكلة الشكل

الخاص — أهو يسير في طريق مستقيم ، أم أنه ينحطف إلى طريق مسدود .

وأخيراً ، فإن الكاتب المسرحي سيعمل طبقاً قائمته الخاصة بمفكراته التقنية . وفي نفس الوقت يمكن يجد المراجعة التالية على الأقل مثيرة . وتجمع تلك المراجعة خمسة عناصر تشير إلى البنية الأساسية للمسرحية .

الإعداد ..

المجموع ..

المقاومة ..

التحول ..

النتيجة ..

ولما كان الكاتب المسرحي يريد تمييز قائمة المراجعة هذه من قوائم أخرى أدنى في أساسيتها قد يستعملها مؤخراً ، ولأنه قد يرغب أيضاً في أن يذكر نفسه أن الخلية المثمرة هي تقريباً مستحيلة بدون النقاط الخمس المشار إليها . . لكل ذلك يمكن تسمية مراجعته هذه « المراجعة الحديدية » .

وفيما يلي بضع نقاط ملائمة لهذه المراجعة .

## الاعداد :

يقول أرسطو إن المسرحية المؤثرة لها بداية ووسط ونهاية .  
وأهم شيء يجب أن ينمى في بدايتها هو « الإخبار » ، الذى سيوجه  
النظارة فيما يتصل بالعمل الذى هم بسبيل مشاهدته ، إن المشاهدين  
يريدون أن يعرفوا خلفية الشخصيات فى المسرحية ، علاقة بعضهم  
ببعض ، وما الذى كان حتى سبب المشكلة الراهنة . وأيضاً فإن  
المشاهدين يريدون أن يحسن تقديمهم إلى الشخصيات القيادية فى المسرحية ،  
ويكتسبوا الإحساس بالبيئة التى يتحركون فيها . ويقدم الحوار  
التهيدى عادة فى قطعة واحدة عقب ارتفاع الستارة الأولى ، وأحياناً  
يجرى بطيئاً ، حقائق قليلة فى وقت ما خلال ثلث المسرحية الأول  
أو أكثر . . . وفى هذه الخطوة الثانية ، تداع الخلفية عند تلك النقاط  
التي تكون فيها أكثر فائدة . ويبدأ الفعل الرئيسى للمسرحية  
غالباً ببداية المسرحية ، ويقال القسم التهيدى جانباً من أربع جوانب  
التكلمة فى المسرحية كلها ، لأن الجمهور بدءاً بهم بالفعل ، ولا يريد أن  
يشعر بأنه يطعم حقائق خاصة وأنه يستعجب التكهنات للتقديم المثير  
فى تقديم شخصية مثل خادم ، أو جار ، أو ثرثار ، مفرداً ، لفرص اللقاء  
الأسئلة أو تلقى الإجابات أو تقديم الأخبار .

## الهجوم :

إن المعركة المسرحية ينبغي أن تبدأ في مكان ما ، وحيث تبدأ تكون نقطة الهجوم . لقد سميت المعركة ، والآن هي مندفعة بكلمة أو فعل . المنافس يعبر البطل ، أو يخيره أنه بسبيل أن يبدى للفتاة جانباً من اهتمامه ، أو أن يقبلها في محضر البطل ، أو أن السجين يكلم العمدة أو يسرق عريته ، أو يطلق الرصاص على كلبه . والآن فإن النزاع مضطرب ( في المسرحية الحديثة المستجادة ، ذات الثلاثة فصول ، يحى الهجوم عند نقطة مبكرة من الفصل الأول ) .

## المقاومة :

هذا هو الجزء الرئيسي — الأعماء — من المسرحية . ولهذا السبب ، فإنها تشغل — كما يجب لها — القدر الرئيسي من المساحة . والمسرحيون غير المتمرسين غالباً ما يفشلون في كتابة ما يكفي من المقاومة . إنهم لا يستطيعون أن يفكروا في لويات كافية أو رميات لمباراة المصارعة . وستناقش المقاومة ببعض التفصيل في القسم التالي .

## التحول :

اسم آخر له هو « الأزمة » . إنها النقطة التي تحصل عندها هذه الجماعة أو تلك في الصراع على الغلبة المؤثرة على الخضم ، وتطرحه

أرضاً ، ولأسباب مسرحية ، فإنه قبل أن تجيء هذه اللحظة بالضبط ، يظهر عادة الشخص الذى ينبجح أخيراً ، وهو فى أقصى حالات الإخفاق . وسريعاً قبل أن تحين نقطة التحول ، يبدو البطل فى أقصى حالات الضياع . والآن ، بالتفوق فى الذكاء ، أو بالشجاعة ، يتحكم البطل فى عمل ذلك الأمر الوحيد الذى يحمل المصلحة فى جانبه ؛ والنتيجة خاتمة سعيدة . أو قبل نقطة التحول تماماً ، يبدو أن البطل لديه أقوى الأسباب لتوقع النجاح ، وأن الجائزة تقريباً فى قبضة يده ، بينما يظهر خصمه مهزوماً ، ثم يحيل العدو المصلحة إلى صفه ، ويضيع البطل فى النهاية ؛ والنتيجة خاتمة غير سعيدة ( فى المسرحية المستجادة ذات الثلاثة فصول ، يجيء التحول عادة مبكراً فى الفصل الأخير ) .

### النتيجة :

هذه هى الخاتمة . فى هذا القسم يكشف الكاتب المسرحى مسرعاً وبإتقان كيف تحمل المسرحية جميعها . . . ماذا يظن القارئ فى الفتاة التى اجتازها الآن ؟ كيف استجابت هى لحبه البطولى ؟ ماذا ترى العمدة فاعلا بالشرير المقبوض عليه ؟

فى مسرحيات اليوم الفتيحة عادة قصيرة جداً ، يقدم ما يكفى فحسب لإقناع الجمهور بأن الصراع قد كسب حقيقة أو خسر ، مع الإشارة إلى ما سيكونه المستقبل .

## قسم المقاومة

كل مسرحى شاب يلقى عادة بعض المتاعب فى البناء الذى يحس أنه مِلْسه خاصة . فكاتب صعبته فى أن يجعل مسرحياته تبغدى ، وحالما يكدر لعمل البداية ، تدور القصة بيسر . ورجل آخر قادر على أن يبدئ بداية ووسطاً ، ولكنه لا يستطيع عمل نهاية مرضية . أما الهجوم أو التحول فلا يزال يقلق آخرين . وعدد عظيم له متاعبه مع المقاومة ؛ فبسبب طبيعة المسرحية نجد أن المقاومة تشغل أكبر وأهم موضع فى المسرحية ، وحينما تهدم ، ينهار معها كل شيء آخر ، من الشخصية إلى الحوار فالتركيب .

إن فشل المقاومة فى بناء ناجح ، يمكن متابعتها عادة فى خطأ واحد أو خطأين معاً :

١ — أن بواعث الصراع ليست من القوة الكافية بحيث تسنده .

٢ — أو أن خط الصراع مستقيم جداً .

وعلاج الفالطة الأولى هو تقوية الرغبةتين المتضادتين متلائمة مع الثلاثى المتعارب كما هو مرسوم فى الفصل السادس . فإذا كان الصراع بحاجة إلى حيوية ، فينبغى أن يرغب البطل حقيقة فى إدراك غرضه ، وينبغى لخصمه بالمثل أن يجتهد فى عنف ليمنعه . وكلما ازدادت حدة

الشخصيتين المتأثرتين بالمحرضات العاطفية ، ازداد استعدادهما للتحرك في الممركة ، والإصرار عليها ما دامت قد بدأت .

وحل المشكلة الثانية هو تقديم تعقيدات أكثر . والتعقيد في الفن المسرحي هو أى نوع من صفات الشخصية أو من الإحساس ، أو الفعل ، أو الحادثة ؛ التي — حين يخطط لها في مجرى السياق الرئيسى — تُنفِضُ إلى بذل تأثير ممزق لها . والتعقيد يكون أحياناً جانبياً آخر من البطل نفسه ؛ جانب ضعفه الشخصى ، مثل ميل إلى الشرب ، أو طبع متسرع ، أو بصيص من خوف ، وأحياناً هى محبة معرقة لأمر ، مثل محبة مصنع ، أو طفل ، أو امرأة تجذب اهتمامه بعيداً عن غرضه الرئيسى ، وتوهن من عزمه . وغالباً هى حادثة غير سعيدة ، مثل معاودة مرض قديم للبطل تماماً فى الوقت الذى يحتاج فيه أكثر ما يحتاج إلى قوته ، أو الموت المفاجئ لصديق كان البطل يريد عونه مستقبلاً .

وقد تكون التعقيدات من مثل : إفلاس بنك ، أو فيضان ، أو حريق غابة ، أو حتى تغيير للعقس لاساير المؤلف منه فى الفصول . وكما هو الغالب ؛ فشان التعقيدات أنها لمسات ضئيلة ولكنها حقيقية تماماً مثل اكتشاف وجهة نظر جديدة ، أو لحظة جديدة فى الطبيعة الإنسانية ، أو كاطراد معرفة امرئ فى علاقاته السلوكية بالناس



الآخرين . إن المشكلات التي تثيرها للثرات للمزقة العديدة ينبغي أن يحلها البطل قبل أن يستطيع إحراز أى نصر في معركته الرئيسية .

و حين يكتب المؤلف مسرحية من فصل واحد ؛ فإنه يعتقد عادة مقاومة بمعتقد أو اثنين فحسب ، وذلك هو كل ما يستطيع أن يمارسه دون ما تخليط في الشكل القصير . وفي تصميم مسرحية كاملة الطول يستطيع أن يطوع تطويماً بارعاً تعقيدات عديدة أكثر . ويشغل اليوم — قسم الصراع الرئيسى في مسرحية نموذجية ذات ثلاثة فصول — من ساعة إلى ساعة ونصف من وقت التمثيل . في هذه الفترة المواتية يكون لدى المؤلف قدر من الفرص ليوقع بطله ، ويكيل له اللكمات ؛ وبهذا يطوّر الاهتمام الوجدانى ( التوقع ) للجمهور إلى مدى مؤثر .

إن كل كاتب ناجح للصراع المسرحى، يستخدم استخداماً كاملاً هذه الفرصة ، ففي المدى المخصص للمقاومة في ( هاملت ) عقد شكسبير جهود الأمير للانتقام لوالده بمنحه شخصية مترددة ، ثم إن شكسبير قد جعل الأمير يحب بإعزاز واحد من خصومه الرئيسيين ؛ يحب والدته . وهو لا يزال يعتقد إحساساته إلى مدى أبعد بأن يدع الفتاة « أوفيليا » التي ينجذب إليها هاملت عاطفياً — تخدم ؛ بالإضافة إلى معرفته هو ؛ كأداة لاعدائه . والتعقيدات الأخرى التي وضعها الكاتب

المسرحى ، هى التهجم غير المتوقع لرفيقين قديمين من رفقاء المدرسة ؛  
روسنكرانتز، وجيلدنسترن، والقتل غير المتعمد من الأمير لبولونياس،  
والانتحار التراجيدى لأوفيليا .

وفى صراع (روميو وجوليت) ، قدّم شكسبير عوامل ممزّقة  
مماثلة : الطبع الحامى لروميو ... حكم الدوق ضد المبارزة ... السلوك  
المتهوّر لمركشيو وتيبالت التسرّع .. العمل الخفى للمخدّر المنوم ..  
وفشل فريار ، رسول لورنس فى أن ينبىء روميو بالخطئة قبل عودته  
من مانتوا .

أما حبكة يوجين أونيل فى (ما وراء الأفق) فغايرة جداً لكل  
من (هاملت) و (روميو وجوليت) . ولكن استخدام الكتاب  
المسرحيين اليوم للتعقيدات مثل استخدام شكسبير . فهناك انشغال  
بال روبرت مايو بالأحلام الشاعرية وميله إلى السكون ... فشل  
زوجته فى فهم أحلامه ... الحب الثلاثى بين روث والشقيقين ...  
فقدان الأثر الراسخ لأكبرهما مايوس ... نكد الحماة المشلولة ...  
الطقس الحار ... رحيل الأجير ... خطاب وزيارة من أندرو ...  
وفاة الطفل ... ومرض روبرت .

والاختبار لأقسام المقاومة فى أى من مسرحيات أونيل الأخرى :  
الامبراطور جونز ، رغبة تحت شجرة الدردار ، استراحة الغريب .

أو مسرحيات هنريك إبسن ، وجورج برناردشو ، وروبرت شروود، وماكسويل آندرسون، وبول جرین، أو ثورنتون وايلدر - ستكشف عن أمثلة مشابهة لتعقيدات أبطال المسرحيات .

وتعقيدات البطل غالباً ما تكمل بتعقيدة أو اثنتين للخصم . وتسمح تلك التعقيدات البطل نجاحاً وقتياً ، تمنحه أملاً ضئيلاً قد يتحطم أو على الأقل يثبط حينما يحل الخصم بدوره مشكلته . وهكذا فإن المقاومة تتأرجح خلفاً وأماماً ، وهلم جرا ؛ جانب يتأخر قليلاً ، ثم الجانب الآخر . ومهما يكن من أمر فإن الظفر به يحتفظ به قليلاً في صالح الخصم ، إلى أن تحين نقطة التحول ، وذلك كي يظل البطل دوماً - سواء كسب أو خسر في النهاية - فارضاً احترامنا لإرادته في النصر .

والكاتب المسرحي المتمرس يبتكر ويستغل تعقيداته بحرص . إنه يلتقط فحسب مثل الصفات السلوكية ، والأفعال ، أو الحوادث - كما لعالمها ترتبط منطقياً بالموقف الذي يرغب في تصويره . فتزد « هاملت » يبدو طبيعياً في شخص له عاداته التأمية . وخصومة (تيبالت) تبدو شبه معقولة في رجل هو قريب منافس . وموت ابن (روبرت مايو) يمكن تسببه على الأقل - جزئياً - بعدم تبصر الأب . إن المؤلف يحرص على أن يرى لدى كل نقطة أن التعقيدات هي للعاقة وليست للتشيت . إن الكاتب المسرحي يرى في التعقيدات قوى شريرة وخيرة . فالعوامل التي تعمل ضد البطل لصالح الشرير تصنع قوى الشر ، وتلك العاملة للبطل ضد الشرير صانعة لقوى الخير .

والتعقيدات التي تعوق الصراع فحسب دون أن تناصر أحد الجانبين ،  
هي — مسرحياً — عديمة الجدوى وينبغي حذفها .

والمؤلف الماهر يوزع التعقيدات خلال المقاومة بحيث تبذل  
كل تعقيدة تأثيرها في الموضع الذي تكون فيه أكثر فاعلية .  
إن المؤلف الماهر لا يحشد التعقيدات في بعض الصفحات الأولى .  
إنه يفرغها في تنال ، جاعلاً حظوظ البطل صاعدة هابطة مع  
التعقيدات ، إنه يضع كومة حجر في عمر البطل تجعله يتعثر ، ثم يبدأ  
البطل يسيطر على الموقف ، وهو يبدو أنه يتقدم ، ولكن ما إن  
يدنو من حل تلك المشكلة ، حتى يواجه بمشكلة جديدة . وهكذا  
يمضي الفعل حتى تطبق التعقيدات على البطل فيسقط مهزوماً ، أو هو  
يتغلب عليها جميعاً ويدرك النصر ( وفي المسرحية المستجادة ذات  
الثلاثة فصول ، معظم التعقيدات المسرحية غالباً ما تقدم مباشرة  
في نهاية الفصل الثاني حيث تخلق أقصى ما يمكن توقعه للتحول  
والنتيجة في الفصل الثالث ) .

### عامل التناسب المسرحي

كتبت كثير من الكلمات العالمة عن الأقسام الخمسة في البنية  
المسرحية ، وكيفما كان ، فلم تستطع واحدة أن تحدث تماماً عن كيف  
ينبغي لتلك الأقسام أن ترتب معاً لتعطي التأثير المسرحي الذي يبحث  
عنه بشغف الكتاب المسرحي .

كم بالضبط ينبغي أن يكون مدى التمهيد ؟ كيف يستطيع امرؤ تقدير ما يتصل بالسك الإخبارى فى خلقية المسرحية التى ينبغى على الجمهور - ليقدر الصراع قدره - أن يأخذ منها أوفر ما يكون ، بينما فى الوقت عينه يتجنب المرء إملال النظارة بالعديد جداً من الحقائق ؟ أين يجب أن توضع نقطة الهجوم ؟ وسط القسم التمهيدى ، أو فى نهايته ؟ كم تمقيدة تكون فى المقاومة ؟ هل ينبغى أن تحبىء نقطة التحول قرب بداية إسدال ستار الفصل الثالث ، أو ربما فى نهاية الفصل الثانى ؟ هل النتيجة لما أن تشغل ثلاثة أحاديث أو منظراً بحاله ؟

الجواب : طبعاً إنه ليست هناك قاعدة مطابقة لكل المسرحيات . كل مسرحية تركيب عضوى ذاتى يتضمن موادها الخاصة به ، تلك التى تتطلب تشكيلاً يلائمها وحدها . . . فالعامل السحرى هو التناسب ، وإن يستطيع امرؤ أن يقول قولاً فصلاً ما هو التناسب الجيد لمسرحية بعينها ، اللهم إلا المصمم الأصلى نفسه ، المسرحى .

# الفصل الثامن

## المراجعة الذهبية

الحاجة إلى قائمة ثانية للمراجعة

يمكن القول دون أن نخشى إلا القليل من الجدل ، بأن معظم المسرحيات الناجحة تنطبق على قائمة المراجعة الحديدية . ولا يمكن القول بأن الحقيقة المساوية لهذا هو أن المسرحية التي تواجه اختبار تلك القائمة تكون بالضرورة مسرحية ناجحة . فالخطية يمكن أن يتوفر لها كل عناصر قائمة المراجعة الحديدية ، كل في موضعه الصحيح ، ثم ما تلبث أن تسقط سقوطاً فاحشاً على خشبة المسرح . وإذا كان الكاتب بحاجة إلى قائمة مراجعة حديدية تعاونه في أن يرى ما إذا كان قد وضع في تأليفه كل الأجزاء الرئيسية التي تصنع مسرحية ، فهو ما يزال بحاجة إلى مراجعة أخرى لمعاونته في تقييم السكينة .

ويمكنه أن يطلق على الوسائل الثانية للاختبار ( قائمة المراجعة الذهبية ) تمييزاً لها عن قائمة المراجعة الحديدية . وباتأكيد سيضمّن تلك القائمة العناصر التالية :

الفكرة ...

المخرج ...

التفسير ...

الفكرة :

الفكرة هي مدار أو مضمون المسرحية . إنها جوهر المسرحية . ويمكن أن تدوّن في بيان بسيط ألفاظه قليلة . ومترسّى الفكرة على حقيقة مقبولة عموماً .

ويمكن التعبير عنها غالباً بمبارات من الأقوال السائرة :

طائر في اليد يساوى اثنين على الفصن .

إنه الحب الذى يجعل العالم يدور .

البيت المنقسم على نفسه لا يستطيع النهوض .

نصر هزبل خير من رِقٍّ سمين .

يضحك أكثر من يضحك آخرأ .

من ترد الآلهة هدمه تبدأ يجعله مجنوناً .

لا تعمل الصلصة حتى تصطاد السمك .

الحصان الهزبل ولا رسن الدابة الفارغ .

الحب مثل مرض الحصبة ، لا نصاب به في عنف إلا مرة

ويلاحظ بعض الكتّاب المسرحيين الشبان بين الفكرة والموضوع . الموضوع هو عنوان لنوع المادة التي تعالجها المسرحية ؛ مثل ( حب الأم ) أو ( النهم إلى القوة ) أو ( رجل ضد المجتمع ) أما الفكرة فتذهب أعمق من ذلك .

وغالباً ما يترشح الكتّاب مفهوم الفكرة ، بالماخص . والمملخص هو تخطيط قصير للقصة ، شأنه مع الفكرة الباطنة قليل . والفكرة هي بدقة تهتم — ليست بالقصة ذاتها ، ولكن بالحقيقة الإنسانية خلف القصة .

والخطئية المكتوبة جيداً ذات فكرة رئيسية واحدة ؛ واحدة بحسب . وإنها لبسيطة إلى حد أنه يمكن تقريرها في عشرات من الألفاظ

(١) أقوال أخرى مأثورة ، والمسرحيات التي استخدمتها ، أو استخدمت ما يمددها لأفكارها :

العلوم لا يعرف حلقاً إلا القبر ( ما كبت ؛ شكبير ) .  
 ليس للجحيم حيا مثل امرأة مزدراة ( ميديا ؛ يوريديس ) .  
 العجب يتقدم الخراب ( كوريولانوس ، شكبير ) .  
 الخداع غالباً ما يخادع نفسه ( فولبون ، جونسون ) .  
 حتى الجبال الحمرية يمكن أن تكون أصفاً نقيه ( بيت الدمية ، إيسون ) .  
 السور الخائل يجعل الحب أكثر لوهافاً ( The Romancers ، روستاند ) .  
 الحرف ذو عيون كبيرة ( الإمبراطور جونز ، يوجين أونيل ) .  
 سب السكب أفتح سب فستطيع بالمثل أن تشقه ( ساعة الأطفال ، ليليان هلمان ) .  
 مهما تكن الشفاء وردية ، فينبغي أن تعلم ( شبت الأطفال ، ما كسويل آندرسون ) .

القلب الملصق غالباً ما يختم تحت مطف ممزق ( قلبى فى المضاب ، وايم سارويان ) .  
 لا تستطيع أخذه معك ( لا تستطيع أخذه معك ، هارت وكوفان ) .



أو أقل . فإذا كان المسرحى وهو يحاول أن يبلور أفكار تأليفه يجد أنها تتطلب كلمات أكثر ، فمن الخير له أن يهبط ذهنه لتقبل أن خطة التفكير كلها فى مسرحيته موحدة .

والفكرة ضرورتها فى أخف الكوميديات مثلها فى أعماق التراجيديات . لأنها مصباح البنيان الذى تشتمل عليه المسرحية . والمشاهد من بين النظارة يحتاج إلى تلك الفكرة الرئيسية ليضىء ذهنه بينما هو يخلى أحاسيسه تجرى هذا الطريق وذاك . إنها تمطيه تأكيداً بأنه هو والكاتب المسرحى يفكران معاً . والفكرة كمرجع رئيسى تساعد المشاهد على أن يقدر العلاقات بين مختلف العناصر فى المسرحية ، ومن ثم فهم تساعده على أن يفهم — دون تخليط — التعقيدات المختلفة فى التصميم الجالى للكاتب المسرحى .

وعادة ، فإن الفكرة تتخذ شكل المألوف . وأحياناً ، فإن الكاتب المسرحى يمين من يتوهم أو من يهجو ، أو بعدم اعتقاد أصيل فى واحدة مما تقادم العهد على تسميتها ( حقائق ) ؛ يقرر أن يكتب مسرحية بفكرة جديدة ، فكرة هى خاصة به . مثلاً يمكنه أن يتخير تعبير مثل الطيور ليكون :

عند رجل الخيال ، عصفور على النصفين بساوى اثنين فى اليد .

أو لعله أن يغير المثل عن الحب ليطابق اعتقاده فيكون :

قد يجعل الحب العالم يدور ، ولكن المال يجعل العالم يرقص .

وحين يعبث المسرحى على هذا المنوال — بمعتقدات الناس العامة في بلده وفي عصره ، ينبغي له أن يكون جد حريص على ألا ينفى عقل جمهوره في منتصف مسرحيته . والطريقة المؤكدة الوحيدة التي يستطيع أن يتجنب بها هذا هو أن ينعّس في الأفكار الشعبية لهؤلاء الناس ، ليستطيع أن يفهم فهمًا كاملاً متعاطفًا كل عقائدهم البدائية ، وأحلامهم ، وولاءاتهم ، ومخاوفهم — سواء اعتقدها شخصياً أو لم يعتقدها — لكي يكون قادراً على أن يبنى مناقشته الجذرية على أسس ثابتة من مقدمات منطقية عامة .

على سبيل المثال ، شاعر مسرحى شاب متوتر ، قريب عهد بمزاولة الأمل الكاذب له ، وذلك بفضل ما في الطبيعة الإنسانية من ضعف ، يمكن يعتقد اعتقاداً ثابتاً أن :

اللحظة الوحيدة التي يلمس فيها المرء حقيقة أى نوع من التمجيد هي لحظة موته . تلك الحالة يمكن تلائمه ملائمة تامة ، ولكنه غالباً بالنزاع سيجد من بين جمهوره القائلين الذين يتفقون معه . ومعظم التفكير التقليدى للشعوب الغربية ، منعكساً في عصور الأدب والفن والموسيقى قد كيفت رجل الحياة اليومية ( وهو نوع الشخص الذي يكون معظم جمهور الكاتب المسرحى ) ليرى معركة الإنسان الواعية

تجاه إدراك الكمال البعيد ، يراها تستحق أقصى إعجاب أكثر مما تستحقه مجرد حادثة ببلوغرافية من ميلاد أو ممات .

ما الذى يفعله المسرحى إذن الذى يرغب فى نبذ حقائق الماضى ، إذا أراد أن يحتفظ بمقل جمهوره يتابع فى خط لا ينكسر من خلال الأفكار والعواطف والأفعال قصته المسرحية . . . أن يحرص أشد الحرص ألا ينقض الكثير جداً من العقائد التقليدية لجمهوره فى آن معاً ، وأنه حين يقدم فكرة ذاتية يمنحها دعامة لا تنقض بالحوار والفعل المبنيين على أفكار يعلم أن المشاهد سيرتضيها . والدعامة ينبغى أن تكون أكثر من مجرد مناقشات تنطق بها شخصيات جالسة فى سابية بجوار النار فى حجره الجلوس . ينبغى أن تكون الدعامة فعلاً ديناميكياً ، صوراً إنسانية يستطيع المشاهدون أن يروها ويحسوها ويسمعوها .

ولنوجز المراجعة التى ينبغى توجيهها لخطئية الكاتب المسرحى فيما يتصل بمسألة الفكرة : ينبغى أن يستعمل لمساءلة نفسه ثلاثة أسئلة على الأقل :

- ١ — هل التصميم المركب لمسرحيتى ، موحد ، وموجه بفكرة مفردة أستطيع تقريرها فى عشرات الكلمات أو أقل ؟
- ٢ — هل سيرتضى الجمهور فكرتى ارتضاء كآمر مشروع ؟

٣ - إذا كانت فكرتي غير تقليدية أو جديدة ، فهل أعطيتها  
دعامة كافية بالحوار والفعل المؤسس على مقدمات منطقية عامة لتحظى  
بأقصى الرضا ؟

### المخرج :

وحجر عثرة آخر يرجح أن تعثر به الخطية الجديدة ، وهو  
« المخرج » الأساسي . فلقد يبدأ الكاتب عمله في مسرحيته بما يبدو  
أن يكون تصوراً واضحاً للمعضلة الرئيسية ، ولقد يكون قادراً ، حين  
يراجع ، أن يقول تماماً وحالا ، من يُفترض أن يصارع من ؟ مهما  
يكن من أمر ، فبينما المسرحية تنمو ، وشخصيات جديدة تقدم نفسها ،  
والشخصيات القديمة تتغير ، وبأخذ مجرى القصة تحولات غير متوقعة  
لم يحسب حسابها أبداً عند بدء الكتابة — فإن المشكلة المسرحية  
تزداد أكثر وأكثر اشتباكا . والأسوأ من هذا ، أنه حين يختبر  
المؤلف خطيته ، فيرجح أن يرتاع حين يكتشف أن ليست لديه معضلة  
واحدة ، ولكن اثنان أو ثلاثة !

وأحسن طريقة لتمشيط تعقيدات الفن المسرحي حين يكون تمت  
شك في « من ضد من » وعلى ماذا ؟ — هو إعادة استخدام مراجعة  
الثلاثي المتحارب . سيحاول المؤلف أن يصف كل ما لديه من القوى  
في ثلاثة أوضاع ، فيرى أيها القوة الرئيسية ، وأيها القوة المضادة ،  
وأيها العامل الفاصل ، ويجعل كل شيء عداها يسندها جميعاً . وكل

مالا يستطاع وضعه هكذا ؛ فينبغى أن يعاد تشكيله ، أو يُسقى بغير ما شفقة ، وبدون ما أسف . فإذا ما أريد أن يكون المخرج بين قوتين رئيسيتين واضحا ؛ فينبغى ألا تكون هناك ذبول ملحقة من بواعث دخيلة تشوشه .

ثم إن المؤلف سوف يعيد اختيار مسرحيته في ضوء قائمة المراجعة الحديدية ليكون على ثقة من أن المخرج فعّال خلال القسم كله الذى خصصه للمقاومة . إن المخرج ينبغى أن ينفشأ في حياة عند نقطة الهجوم ويظل حيا كل الحياة خلال التحول . ونهاية المسرحية سوف تحمل المخرج .

ويتوق الكتاب المسرحيون الشبان إلى الحبكات الإضافية وحين يسألون عن موضوع المخرج الأولى للمسرحية يجيبون بفخر أن ما يبدو مخرجاً ثانياً غير متصل بالمعضلة الرئيسية ، هو مع التأمل يبين جزءاً من حبكة إضافية . ولكن سيجد مثل هؤلاء المؤلفين حين تتقدم بهم دراساتهم للفن المسرحى الحديث أن الحبكة المزدوجة الآن ذات حظوة جماهيرية أقل مما كانت عليها ذات يوم . ثم إن زيادة الخبرات غير السعيدة مع خطط قصة مشتبكة ، يرجح أن تقنع الكتاب بأنه من الفطنة إحكام الأشكال الأبسط أولاً .

ولنؤجل ثانية : الكتاب المسرحى حين يراجع المخرج في خطيته يحسن به أن يسأل نفسه تلك الأسئلة :

١ - هل المخرج بين الأجزاء المتصارعة في مسرحيتي واضح ؟  
( بالضبط ما يريدون إدراكه هل أنجز أو تقرر ؟ ) .

٢ - هل المخرج هام ، ممتع ؟

٣ - هل كتابتي - على المسرح ، وبالحد الذي وصلته الآن -  
تبدو في غير ما اعتدال مراوغة ؟ ألا يكون من الأفضل لو بسطت  
حبكتي لتتضح أكثر ؟

التفسير :

التفسير في المسرحية ينشأ مباشرة من الرغبة الأولية للشخصية  
القائدة . وحين يريد ، يكون المسرحية فعل ، وحين يتوقف عن  
الإرادة ، تقعد المسرحية وتستريح . وكلما ازدادت الشخصية عنفاً في  
رغبتها ازدادت المسرحية حركة . إذا عرف المؤلف هذا سيشرح  
بالحاجة إلى مراجعة كتابته دائماً للتدليل على ما لبطل مسرحيته من  
جوع عاطفي . ومهما يكن من أمر ، فليس مما يكفي أن يريد البطل  
وحده . وإذا أريد له وقت عمل صعب وممتع لينال رغبته ، فينبغي أن  
يواجه بمقاومة عنيفة . وهذا يعني أن الخصم أيضاً ينبغي أن يكون  
ذا أحاسيس قوية . وهكذا ، فإن الكاتب المسرحي إذ يراجع التفسير  
في مسرحيته ، ينبغي أن يمنح تفكيره الذي لا ينقطع للرغبات الدافعة  
لبطل المسرحية ونخصمه معاً .

ومرة أخرى فلنوجز ... الكاتب المسرحي ، متأملًا العبارة  
الثالثة في قائمة مراجعته الذهبية ، ينبغي أن يسأل نفسه هذه الأسئلة :

١ — هل رغبة الشخصية الرئيسية واضحة وقوية ، وهل هي ذات  
طبيعة من مثل تلك التي تكسب مشاركة الجمهور العاطفية ، وتشد  
انتباهه ؟

٢ — هل رغبة الخصم تخدم كقوامة لرغبة الرجل الآخر —  
خدمة لها اعتبارها ؟

٣ — هل الرغبتان تلتقيان رأساً بطريقة تولد أعظم قدر ممكن من  
الحارارة المسرحية مطابقة للمخرج في هذه المسرحية ؟





تربية المسرحية



## الفصل التاسع

من خلال عين الممثل

شركاء الكاتب المسرحي

غالباً ما يرجع في المسرح إلى الخطئية المسرحية باعتبارها «علامات» مسرحية . إن هذه العلامات المسرحية ليست تماماً ذلك الشيء الذي يراه جمهور المسرح ويسمعه ، والذي يتجاوب معه بالدموع والضحكات ، ولكنه التوجيهات المكتوبة لتلك المسرحية . وهى بهذا الاعتبار تشبه صحائف العلامات الموسيقية التى يعدها الملحن للجوقة الموسيقية . والرموز السوداء على مثل تلك الورقة ليست هى بذاتها الأنغام ، ولكنها توجيهات إليها . إنها تنبئ المفنى أين يضع صوته ، وتنبيه المتابعين بالآلات كيف يحركون أصابعهم ، والقائد كيف يعالج بيديه عصاه لكي ينتج تأثيرات موسيقية معينة . إن النظرة المتسعة للعمل المسرحي ترى أنه مجهود جماعى . فالمؤلف هو الفنان الأول في التتابع ، إنه صاحب الرؤية الأولى ، وهو الشخص الأول الذى يعمل شيئاً ما متعيناً من تلك الرؤية إنه يأخذه من ضباب الأفكار ويفرزه في الورق . ولكن بعد إذ يدونه ينهى أن يسلمه بدوره إلى الآخرين ؛ إنهم

المفسرون . . . ؛ من الممثلين وفناني المناظر ، والمهندسين ، والصناع ،  
وينتظم الكل كفريق تحت إشراف مدير .

وإذ أن النجاح أو الفشل لخطية مسرحية جديدة يعتمد حتماً  
على كيف تترجم بطريقة فعالة إلى تمثيل حي ، فهي توجب على المسرحي  
أن يعطى قدراً من التفكير في الاحتياجات الأساسية لشركائه .  
ونصف بعضاً منها فيما يلي من صفحات . وأول ما يراعى من  
الاحتياجات تلك التي للممثل .

### الموجودات المسرحية :

يتوقع الممثل من الكاتب المسرحي أن يؤلف مسرحيته في  
تعبيرات من الموجودات الحية . فهو يعلم أن المادة الأساسية التي ينبغى  
على المؤلف أن يركب منها خطيته ، هي الأفكار والعواطف الإنسانية؛  
الأمور الباطنية غير المرئية . ولكنه يعلم أيضاً أنه إذا كان لهذه  
المادة الباطنية أن تترجم إلى فعل محسوس على المسرح ؛ فإنه ينبغى  
على الكاتب أن يقدم رموزاً ملائمة يستطيع الممثل أن يعمل بها .

وبعبارة أخرى ؛ فإن الممثل يطلب من المؤلف إذ يكتب  
توجيهات أدبية للتمثيل المسرحي — أن يفكر من أول تأليفه إلى  
آخره ، في أشكال من الخيال المرئي والمسموع . وبينما المؤلف يكتب

ينبغي أن يرى المظهر المادى والحركات ، ويسمع الصوت — يرى التمثيل المحسوس للأفكار والأحاسيس الباطنية . ينبغي أن يخلق موجودات ؛ موجودات تثير حواس المشاهد الخمسة إثارة ملازمة إلى حد أنه لا يستطيع أن يفلت من الإحساس بالصدمة الشخصية ، أو لا يتأثر بها .

إن الممثل لا يستطيع أبداً أن يقف ساكناً على المسرح في شخص أحد شخصيات المؤلف آملاً أن يقرأ الجمهور ما بذهنه . إنه ينبغي أن يستخدم الكلمات ليكشف عن ذلك الدهن ؛ وينبغي أن يكون لديه ما هو أكثر من الكلمات . ينبغي أن يكون لديه تغيرات في تعبير الوجه ، وأنواع عديدة من الحركات الجسمية . ينبغي أن يكون لديه كل تلك المظاهر الخارجية ليرز ارتباطه الديناميكي بالموجودات الإنسانية الأخرى — كيف أنهم اجتذبوه أو صدوه ، كيف أنارواهم الصاعدة والهابطة ، وكيف أناروا دوافعه ليظهر الغضب والحب ، ليضرب ليخرب ، أو يدلل ويبني .

إن عالم المسرح الذى تتحرك فيه الشخصية المسرحية ليس مائتاً فحسب بالموجودات الإنسانية ، ولكن أيضاً بالأشياء التى تستعملها . ويمكن أن تتخذ الأدوات والأواني والآثاث مما تستعمله الشخصية المسرحية — وأيضاً الحوائط من حوله — يمكن أن تتخذ سمات شخصيته خبيثة أو شريرة لتتلام مع ما قد تستطيع تلك الأشياء

عمله في نجاح أو إخفاق امرئ. يبحث عن التعديل في موقف ما .  
ولذلك فضل الكاتب المسرحي أن يفكر في كل تلك الوجودات التي  
تكون محيط للممثل . وتلك الأشياء بخاصة تصلح لأن تحوز وجوداً  
قد ظل طويلاً مرتبطاً بحياة ذات فعالية لرجل أو امرأة . فكري  
معين جلس عليه لسنوات شخص ما يمكن بعد وفاته أن يعطى  
تأثيراً بطول البقاء يحترمه الناس . وذلك التأثير يمكن أن يكون  
بالمعاطف أو المزز ، أو حتى الفزع . وهكذا ، ليس الكرمي  
فحسب ، ولكن أيضاً المائدة ، والسريـر ، والزهرة القائمة ، والكتاب  
وحتى غلاية مطبخ يمكن للؤلأ أن يجعلها ذات وجود .

تلك الوجودات ، إنسانية أو مضافة إلى الإنسانية ، تكون  
المجتمع المسرحي الذي يلعب فيه الممثل . إنها ضرورية له ضرورة  
مطلقة ، فبدونها لا يستطيع الممثل حتى أن يبدأ مهمة الإسقاط  
لذهن الكاتب المسرحي ، لأنها واسطة إلى الترجمة .

### الشخصية ذات الأهمية

إنه لما يعادل الممثل أهمية ، خاصة الفرد المسرحي الذي عليه  
هو أن يتقمصه . وإذ أن الممثل بحكم وظيفته مفسراً أكثر منه مبدعاً  
فينبغي أن تكون لديه المادة التي يعمل بها . إنه يحفل من أن يضطلع  
بسمات شخصية مرسومة رسماً ضئيلاً — لأنه حينما يكون قدر ضئيل

من الإنسانية ليترجم ، فإنه نادراً ما يستطيع هو أن يكون ممثلاً .  
 إن الممثل يريد دوراً مرسوماً جيداً ؛ دوراً مناسباً ذا تفاصيل  
 معتدلة ، يريد دوراً حينما يقرأ يشير عقله كله وقلبه كله ، ويجعله يبغى  
 الوقوف على قدميه ويضع يديه في العمل . حقاً - يمكن أن يحس  
 الممثل كما لو أنه يتلقى شيئاً ما من البفاق حين يسمع الكاتب  
 يقول حول نقطة معينة من سمات الشخصية : سيأخذ الممثل باله  
 من تلك . ومهما يكن من أمر ، فإن الممثل نادراً ما يكون راضياً  
 إذ يجد نفسه على المسرح يحاول بقواه الخاصة ، وبوجوده المجرد  
 كمثل ؛ أن يقنع جمهوراً بليد الإحساس أن السطور التي ينطقها  
 تعنى شيئاً أكثر مما وضعه الكاتب المسرحي فيها . إن الممثل يعرف  
 أن التمثيل يمكن أن يكون ذا جسد حقيقي إذا أضيف الثراء الذي لخيال  
 الممثل وليس أن يحل محله - إلى عقل الكاتب المسرحي .

إن الممثل يطلب أن تكون الشخصية التي يصورها هامة  
 لمبدعها . فإذا استطاع أن يرى من المسرحي أنه نفسه بطريقة أو  
 بأخرى لا يهتم كثيراً بالشخصية التي رسمها - وأنه لا يحب هذه  
 الشخصية أو يكرهها ، وأنه حقيقة قليل الاهتمام سواء حصلت  
 الشخصية على رغبة فؤادها أو لم تحصل - فالنتيجة أن الممثل لن  
 يجد شيئاً في الدور يعمل به . سيقول الممثل : قد يمكن أن يكون هناك  
 كتاب مسرحيون محايدون ولكنه لن يكون هناك أبداً تمثيل محايد  
 إذ أن المشاهدين سينصرفون جميعاً إلى بيوتهم .

وهناك أمر غالباً ما يفشل المسرحيون الشبان في إدراكه ، وهو حقيقة أن الصفات الإنسانية للشخصية ينبغي أن يبالغ فيها لكي تكون مؤثرة على المسرح . قد يكون الشكل الذي يريد الكاتب المسرحي أن يصوره « رجلاً عادياً » : الجار البقال ، أو العم جوني الذي يقطن جونز فيل — ولكن الرجل الذي يجد طريقه أمام المشاهدين ينبغي أن تكون له منزلة أكثر قليلاً من مثال كل يوم . ينبغي أن يتخير المؤلف سمات شخصية ناتئة بيمينها ليستخدمها ، سلوكيات مضافاً إليها نوع خاص من الذكاء ؛ ربما حساً فكاهياً إيرلندياً ، أو شجاعة صابرة ثم يبنى هذه الملامح المعينة بعد إلى أن يبدو الشكل المسرحي مألوفاً لأفضل ما في الأصل ، ويسوى الشكل كبيراً إلى حد يكفي ليسيطر على الانتباه .

كل منا يذكر الألعاب التي لعبها صغيراً حين كان شخص ناساً ليسوا هو . والشخص الذي يتغيره الطفل ليكونه كان دوماً امرأاً أكبر ، أكثر استطاعة في سبيل الحياة منه . والصبي لا يريد أبداً أن يتخذ شخصاً ناشئاً مشابهاً له . اعتقاد أن يكون طيباً ، و « سائق أجرة » . « صاحب دكان » و « مدير سرك » و « مخبراً » أو « راعي بقر » . كان الشخص دوماً واحداً ذا سمو لديه .

والكبير حين يحىء كشاهد إلى دار المسرح ليشارك كموكل في إبداء الانتعاش ، لديه نفس الرغبة في أن يذيب نفسه في المفامرات الجسمية والعاطفية والروحية للشخصية المشابهة له ، ولكنها في نفس



الوقت أغنى من شخصيته . إن الشخصية التي يراها — ويحسها —  
يمكن أن تكون ملكا ، أو تكون شحاذاً . ليست التسمية هامة ،  
إن ما يؤثر في المشاهد حقيقة هو قدرة الشخصية على الحياة الجيدة ،  
أو على الأقل المثيرة ، في تتابع من الأحداث الحرجة .

وبمباراة أخرى فإن الممثل يتطلب أن الشخصية التي تعين  
ليتجسمها تكون بوجه ما ذات دلالة كافية لاستحضار شعور التجارب  
من مشاهديه . يعنى ينبغى أن يتأثر بصفة تجعله للتو بطلا . وهذا  
ضرورى تماماً فى مسرحية نثرية واقعية ، مثلما هو كذلك فى مسرحية  
شعرية رومانسية ، وينبغى أن تكون ثمة لمسة قوية منها أيضاً فى  
الكونميديا .

وحين نقول إن كل شخص فى خطية الكاتب المسرحى ينبغى  
أن يكون له قوام « مسرحى » : فإن هذا يتضمن بالطبع مقياساً  
للتناسب معقولاً . ليس كل رجل أو امرأة أو صبي فى القصة ،  
بحاجة إلى أن يمثل بنفس الدرجة من الجسامة كالبطل . ومع ذلك ؛  
فإن الممثل حتى لأصغر الأجزاء يتوقع أن يجد فى دوره شيئاً ما على  
الأقل ذا خاصية صغيرة . ينبغى أن يكون قادراً على أن يمثل السفرجى  
أو خادم الفندق بجو أنيق غير معتاد ؛ ينبغى أن يكون قادراً على أن  
يصور الرجل ذا الأسماك الذى يظهر للحظة على الباب كامرىء  
يستأهل الذكر .

## شخص يراد تأصيله

إن المثل -- كائنًا ما كان الدور الذى يلعبه -- يأمل فى توق أن تحتوى الخطية على الأقل على شخصية قائدة واحدة يستطيع الجمهور أن يمتصها بحبه بسخاء . حتى أشد المشاهدين فظاظة سيحقق عقله وإحساسه فى شخص ما . وإذا لم يستطيع المشاهد أن يجعل نفسه يهتم شخصيًا بنجاح أو فشل طائفة واحدة — على الأقل — فى المقاومة المسرحية . فيرجح أنه لن يعنى بالمقاومة إطلاقًا . وقد لاحظ الكاتب المسرحى الأمريكى « هوارد ليندساي » أن كل مؤلف شاب ( يريد أن يكتب رواية عن عاهرة ) ثم نبه الأذهان إلى حقيقة أن القليل جدًا من روايات (العاهرات) تلك تنجح . حقيقة أنه من وقت إلى آخر يشكل المسرحى المتمرس بطلا من رجل شرير أو امرأة ويخنى الرضا عن عمله . والسبب الذى قاده إلى النجاح بمادة هى بالطبيعة غير واعدة — أنه قادر على أن يهب آثمه بمظمة متألقة تجمع له — بنوع من العملية المعكوسة — بطلا من جانبه الخالص . والشرير العظيم هو رجل حاد الذهن ، شجاع ، قوى . إنه ذو ذهن حاد إلى درجة أنه يستطيع أن ينظر الحيوانات ( المستقيمة ) تلك الضئيلة المخاطية حوله ؛ باحتقار ، له عنده تبريره .

هنا قوى تشتهى فى أى رجل . والكاتب المسرحى المتمرس يحمل آثمه ، متحكمًا بالطريقة عينها التى تتحكم بها الشخصية الكبرى

للاشيطان في الآثم نفسه . والكاتب المسرحي غير المتمرس يجعل ( عاهرته )  
نحسب غير مرضية .

كل ممثل على خشبة المسرح يفيد حينما تكون المسرحية مؤسسة  
تأسيساً راسخاً على فكرة « شخص يراد تأصيله » . كل الأشخاص  
الذين يساعدون بطلا محبوباً يكونون ذوي دلالة في عيون الجمهور لأنهم  
يساعدون غاية طيبة . وكل الناس الذين يضادونه هم بالمثل جديرون  
بالملاحظة لأنهم يتهددون العاية . ولنكرر : إن الممثل يريد أن يكون  
قادراً على أن يجعل الجمهور لديه إحساس نحوه . إنه لا ينبغي أبداً أن  
ينظر إليه بغير اكتراث .

### شيء يخشى

القاعدة الأولية للتصميم المسرحي هي المقابلة . فبدونها لن يكون  
هناك شكل ، لن يكون هناك فوق بلا تحت ، ولا ضوء بلا ظلمة ، ولا جمال  
بلا قبح ، ولا خير بلا شر . وقاعدة المقابلة التي تستعمل في كل جانب  
آخر من المسرحية تستعمل أيضاً في العلاقة بين شخصية وشخصية ؛ فإذا  
كان لدى الجمهور رجل واحد يريدون تأصيله ، فينبغي أن يكون لديهم  
رجل آخر يستأصلونه . هذا الرجل سيكون بالطبع ، الخصم .

ولقد أبدى بعضهم ملاحظاً أريباً إذ قال إن مسرحية قد نشطها  
بطلها ، لن تكون أقوى أبداً منها حين تنشيط شريكها . ذلك لأن

الشرير يمدنا بالظلام الذى يحمل الشخصية المحبوبة تقف في وضوح بكل خبريتها المنيعة . وكلما اشتد الشرير سواداً ازدادت أسباب خوف الجمهور من أفعاله ، وازداد الجمهور أيضاً اهتماماً بالبطل والرغبة في أن يراه بظفر .

والسكائن الذى نعتبر عنه هنا بالشرير « ليس دوماً » بالطبع شخصية إنسانية . إنه قد لا يكون امراً على الإطلاق ، ولكن قوة تتحرك خلال عقول الناس ؛ فالخطر الحقيقى على اقتران روميو وجوليت ليس « مونتاجى » ، أو « كايولت » وما أشبه ، ولكن الكراهية العمياء المؤثرة على البيتين العريين . والتأثير الأسود في بيت الدمية ، ليس شخصية « تورفولد » عموماً ، الذى هو بالأولى فرد مهذب ، ولكن تحيزه العنيد .

والشيء الذى ينبغى على الكاتب المسرحى أن يجعله على ذكر منه دوماً هو ببساطة أن يعطى من تفكيره للقوة المضادة ، مثلما يعطى للقوة الرئيسية ؛ وأن القوة المضادة ينبغى أن تكون شيئاً يستطيع الجمهور أن يخافه — ولذلك يكرهه — مع إحساس كاف يجعل انهزامها يبدو وكأنه رغبة شائعة .

## الفعل

« إن هيكل للمسرحية دوماً تمثيل صامت » هذا القول يحوى من

الصدق اليوم ما كان يحويه حين نطق به منذ أكثر من أربعين سنة مضت . وإذا كان نمت شيء ما يقال فهو أنه الآن أيضاً ذو صلاحية أكثر بسبب المترددين على اللامى — وبخاصة فى المسرح الأمريكى الحديث — مما زاد من تفتح العيون .

إن المسرحية الحوارية يمكن أن تحتوى على الكثير من المادة المسرحية الجوهرية ، ولكن الممثلين المستخدمين فى تمثيلها ، فرصتهم ضئيلة فى استقلالها لأنهم لا يستطيعون الإبانة عنها فى أفعال . إن الجمهور يريد أكثر من الكلمات ، إنه يريد دليلاً شعورياً للعلاقات كلها فى الشخصيات جميعاً التى تحتويها المسرحية ، إنه يريد من تلك الشخصيات أن تبدى بالحركات كيف تحس نحو بعضها البعض ، ما إذا كانوا مرغبين على الاقتراب أو الارتداد ، الارتفاع أو الهبوط ، الامتداد أو الانكماش ، ذلك كله فيما يختص بارتباطاتهم ، وما إذا كانوا راغبين فى احتضان ، وتنفيذ ، وزيادة أو بسط كائنات بعضهم البعض الفعالة ، أو مراجعتها وتضييقها ، أو هدمها . إن الممثل لا يستطيع أن يعطى تعبيراً وافياً لكل تلك القوى المدومة إذا أنفق معظم وقته على خشبة المسرح وهو عقلانى فى كرسيه ؛ إنه ينبغي أن يفعل أشياء .

وإذن فواحدة من المتطلبات الأساسية للخطية الجديدة بخشبة المسرح أن تحتوى على توجيهات للآثار الجسدية لها اعتبارها ، وهذا يعنى أنها ستحتوى على عدد حى معقول من المداخل والمخارج ، والارتفاعات

والقعدات ، والاعتراضات من موضع إلى موضع . بل تعنى أيضاً أكثر من هذا . إن الحركات المشار إليها ينبغى أن تكون معبرة . إن الحركات لا يمكن أن تكون مجرد شغل آلى مسرحى حشر بفرض « تقوية » المسرحية صناعياً .

وعلى المسرحى أن يزرع بمنابرة الحركة التى تكشف عن الاتجاهات المتغيرة لمختلف الشخصيات تجاه بعضها البعض ؛ الحركة التى تعطى نطاقاً مريئاً لرغبتهم فى مساعدة أو تعويق أنشطة بعضهم البعض .

إن الحركة الجسدية جزء هام جداً من الفعل المسرحى ، ولكنه ليس كل شيء فيه ؛ فهناك عامل حيوى آخر وهو التفسير . الممثل يطلب أن تكون الخطية مليئة بالتطورات الممتعة تحددها مقابلات قوية ؛ فالممثل يعلم أنه من غير المحتمل أن يستطيع تحمل دوره أمام الجمهور إذا كان سيَجبر دوماً على أن يشغل الوضع هو هو على خشبة المسرح ويستخدم الناس أعينهم فى الخلط عينه من المحاورة . إن دوره ينبغى أن يندم ، والموقف ينبغى أن يندم . ينبغى أن يكون ثمت مصاعد ومهابط ، ومداخل ومخارج . وأن مجرى الفعل الكلى ينبغى أن يجرز ويمد ثم يجرز مرة أخرى .

وعامل ثالث ، وربما أعظم أهمية فى الفعل المسرحى ، هو الإحساس الدائب بالقلق ؛ الإحساس بشيء ما ؛ دوماً وشيك الوقوع . ينبغى أن يحس الممثل — طول الوقت وهو على المسرح — أن الجمهور يهتف إلى

كلماته ، وينظر إلى حركاته في توقع ؛ مشوق ليرى ما سيفعله بعد . إن كينونة القلق تعنى أن المؤلف قد منح فكرياً مناسباً للدوافع المحركة في المسرحية ، تعنى أنه قد صمم الأزمة الرئيسية بطريقة تجعل الجمهور يريد أن يراها محلولة ، وهو يمسك بالحل للخطوة الأشد تأثيراً قرب نهاية القصة ؛ فهو قد جعل لكل جزء موضعاً في المسار المضطرب . وإذا أمكن للممثل أن يرى مثل هذا في دوره الخاص ؛ فسيذكر أنه أيضاً ملء بالأفعال .

### الكلمات المجنحة

إن شخصيات المسرحية يمكن أن تكون محملة بالخيال ، وعلاقاتهم يمكن أن تكون مخططة بالأفعال ، وبعد فلعلهم أن يظفروا أبداً خرساً بسبب أنه ليس لديهم ألفاظ جيدة يتبادلونها مع بعضهم البعض . إن الممثل يشغل باله أولاً بما عليه أن يقوله ، ثم هو عليه أن يشغل باله أكثر بالطريقة التي سيقول بها . الحوار المسرحي هو وسيلته الصوتية للاتصال بنظاراته ، ومن ثم فهو حساس جداً لشكل الحوار . إن الممثل يدرك ، وإن لم يدرك ذلك كثير من المسرحيين الهواة غالباً ، إن ألفاظ المسرح ينبغي أن تكون أكثر بلاغة من مثيلاتها في الحياة اليومية . إن تلك الألفاظ ينبغي أن تكون أكثر شيئاً في الإحكام ، أكثر شيئاً في التحديد ، أكثر شيئاً في الالذع . ينبغي أن تكون معبرة في اقتدار . ومستعدة في قوة . إنها لن تكون أبداً تقريرية صرفة ، لأن هذا نسخ حرفي للكلام العادي خارج المسرح ، وفي هذا إنكار لمفهوم المسرح كله .

حتى في أشد المسرحيات واقعية ، ينبغي أن يضاف إلى الحوار نكهة ؛  
فالكاتب المسرحي يصممها ، وحين يجعلها تبدو طبيعية يعطيها فعلاً  
معياراً زائداً من العلم اللغوي .

وطبعاً لا توجد هناك قواعد لكتابة الحوار ، ولن يكون أبداً ،  
لأن الحوار من أشد الأشياء شخصية فيما يتعلق بتأليف الكاتب المسرحي  
ومهما يكن من أمر ، فمن الممكن الإشارة إلى سمات عامة قليلة يمكن  
أن توجد في أسطر أكثر المسرحيات نجاحاً .

أولاً : اللغة سهلة أدبية .. الألفاظ أغلبها من الحياة اليومية ..  
الحوار يمكن نطقه عالياً وبسر .. الحوار سلس ، ليس به معضلة  
لسانية ، وإيقاعى به اهتزاز مستجد .. الكلمات القوية تبنى متقنة  
عند تلك النقاط من المحاوره حيث الأفكار بحاجة إلى التأكيد . وليست  
هناك جل مشوشة ترف حول الممثل لتختلس أنفاسه ، أو تورط جهازه  
الصوتي ؛ فالألفاظ متقنة جيداً ومنسقة جيداً .

ثانياً : تميل المحادثة إلى أن تكون قصيرة ؛ فهناك فكرة ،  
وفكرة واحدة فحسب في كل حديث . والجمل نمطياً قصيرة ومنسقة .  
وينبغي لها أن تكون بهذه الطريقة حتى يستطيع النظارة أن يمسكوا بها  
طول السياق ؛ اللهم إلا في المسرحية الشعرية كما هو الحال عند شكسبير ،  
فإن عدد الكلمات في كل جملة لا يتجاوز الخمسة والعشرين . وكثير من  
من الجمل أقل بكثير من أجزاء الجملة .



ثالثاً : . . . الحوار المؤثر ذو استعمار ؛ فالشخص الذى يصغى إليه قد يحس إحساساً متميزاً بالنقص إذا توقف تنابع المنطوق فى أى موضع قبل نهاية المنظر ؛ فكل حديث يستدعى الذى يليه ، وكل شخصية مرغمة على أن تجيب على الأخرى بسبب الطريقة التى تتكلم بها .

والمؤلف الشاب الذى يرغب فى أن يطبق على حوارهِ اختبار الاستمرار ، يستطيع أن يسأل نفسه سؤالين :

( أ ) هل محادثاى تقفز ؟ هل كل واحد بدوره يقفز إلى الجانب الآخر فى الحوار بطريقة تضطره إلى تلقيه وإلى رد الكلام ؟

( ب ) هل طريقة ( خدو هات ) فى النشاط الشفاهى استطاع إيقافها عند أية نقطة بلا تعد على حاسة الترقب لدى النظارة ؟

إذا استطاع المؤلف أن يجيب بثقة ( نعم ) على السؤال الأول وبـ ( لا ) على الثانى ، فليكن على شيء من الثقة أن سطورهِ ماضية قدماً .

والأعظم من هذا كله أهمية ، أن يكون الحوار المسرحى ثرياً بإشارته ، مليئاً بانخيال ، يجتذب خيال النظارة . بهذا يكون الحوار اقتصادياً جداً فى البيان ، وأنه لا يزال يتضمن الكثير . إن أفضل أجزاء المسرحية ، وإن أعظم الأفكار والمواطف إثارة ، تجدها مبنية بين السطور .

إن المقدرة على كتابة الحوار البليغ تنبع جزئياً من هبة طبيعية فى الحديث . وإلى مدى عظيم تنمو بالممارسة غير المنقطعة بمصداق قراء واعية لنماذج عديدة جيدة .

# افضل المسائل

من خلال عيني فنان المناظر

اهتمام المصمم بالجو المحيط

ما يهتم به فنان المناظر ( يشار إليه عادة بالمصمم ) هو عنصر البيئة المرئية . إنه هو الذي ينبغي أن يتسکر الأوضاع للفعل المسرحى . إن الوضع الذى يعمله لا ينبغي فحسب أن بموضع الفعل المسرحى ، ولكن أيضاً يزوده بمسائل معمارية وميكانيكية ، ومحيطه بإحساس يبعث على الإقناع . إن الفنان يجب أن تكون له حرية معتبرة لتخطيطه ، وهو يدرك أنه لن يستطيع أن يعمى فى هذا بعيداً حتى يلم أيضاً بما دار فى ذهن الكاتب المسرحى . إن الأفعال والأجواء هى بالطبيعة تقابل التأثير والتأثير إلى درجة أنه من المستحيل مدققاً لإتمام ، أو حتى التفكير ، فى واحد منهما بدون الآخر . فكلاهما جزء من التصميم نفسه ، ولذلك قبل أن يبدأ فنان المناظر فى مواءمة خياله الخاص بمشكلة الوضع ، فإنه يتوقع من الكاتب المسرحى أن يلتقى وثلاثة أو أربعة متطلبات عامة فيما يتصل بتخطيط الوضع .

الجو المعبر :

والطلب الأول الذى يطلبه الفنان من المؤلف هو أن يحدد بالضبط

الذى يريد لشخصياته أن تتحرك فيه . وهنالك عديد من الأسئلة ينبغي هو أن يحدد بالضبط نوع الجو المحيط توجيهها : هل الجو المحيط خفيف أو ثقيل ، من النوع الذى يغذى الإحساس بالرومانسية أو الكوميديا ، أو من النوع الذى يولد الأحاسيس السوداء للتراجيديا ؟ وبالضبط أين المكان الذى تاقطه المسرحى لقصته ؟ هل هو فى الريف ، أو فى بلدة صغيرة ، أو فى المدينة فإذا كان المكان مدينة فأى المدن ؟ (نيويورك وشيكاجو وأتلانتا ذات شخصيات بيئية متغايرة تبايناً كلياً ، فإذا كان الوضع شقة ، فأى نمط من الشقق : أثرية من الطبقة المتوسطة ... أم فقيرة ؟

كل تفاصيل الحجر : ارتفاع السقف ... حجم الأبواب ... لون ورق الحائط ... ستائر النوافذ ... الأثاث ... تركيبات الإضاءة ؛ كلها تنتج تأثيراً على أفكار شاغلي الحجر . والتفصيلات عينها تعكس ببلاغة أذواق وأشواق الناس الذين يعايشونهم . وهذا صادق بمخاطبة فيما يتصل بالديكورات التى ينصبها شاغلو الحجر : الزهور .. الأواني .. الصور .. ثم بالطبع تلك الستائر الواشية دوماً . ويساوى هذا تعبيرية ، الأدوات والأواني ، والمواد المنزلية الأخرى التى يتداولها شاغلو الحجر والتى هى لهذا قد أصبحت تقريباً امتداداً للشخصيات الإنسانية نفسها .

وهنا مثال نموذجي لوصف مسرحى مأخوذ من المنظر الثانى فى الفصل الأول من مسرحية ( يوجين أونيل ) : « ماوراء الأفق » :

حجرة الجلوس فى بيت عزبة « مايو » حوالى الساعة التاسعة فى

نفس الليلة على اليسار نافذتان تطلان على الحقول تجاه الحائط بين النافذتين مكتب عتيق الطراز مصنوع من خشب الجوز . فى الركن الشمالى ، خلفاً ، بوفيه بمرآة ، وفى الحائط الخلفى ليمين البوفيه ، نافذة تطل على الشارع . ويجاور النافذة باب يفضى إلى الفناء . وفى أقصى اليمين ، أريكة منجدة بشعر فرس أسود ، ثم باب آخر يفتح على حجرة النوم . وفى الركن ، كرسي ذو ظهر مستقيم . وفى الحائط الأيمن ، قرب الوسط ، معبر له باب مفتوح يؤدى إلى المطبخ . وفى أقصى الأمام موقد دفاية مزدوجة بفحم ، وسطل الفحم ... إلخ . وفى وسط الأرضية المغطاة حديثاً ببساط ، مائدة طعام مصنوعة من البلوط ذات غطاء أحمر وفى وسط المائدة مصباح زيت كبير للقراءة . ثمة أربعة كراسى ، ثلاثة منها هزازة ، أغطية ظهرها من الكروشيه ، وواحد مستقيم الظهر ، موضوعة حول المائدة والحوائط مغطاة بورق أحمر قاتم ذى نمط طومارى . كل شيء فى الحجرة نظيف ، أحسنت صيانتته ، وفى موضعه المضبوط ، وبدد . فليس هنا ما يوحى بأى تأنيق فيما يتصل بالكل . بالأحرى الجو ؛ جوراحة وتنسيق لثراء بسيط ، نالته الأسرة بمشقة ، ولسكنها تتمتع به وتسوسه كوحدة .

وفى بداية الفصل الثانى تفسير شخصية أسرة ماىو وأحوالها ، والأوضاع تمكس التفسير .

( النظر الثانى تماماً مثل الفصل الأول . حجرة جلوس بيت العزبة

حوالى الثانية عشرة والنصف من ظهر يوم حار ذى شمس محرقة فى منتصف الصيف ، بعد سنوات ثلاث . كل النوافذ مغلقة ، ولكن لانسمة تثير الستائر البيضاء المغبرة . ستارة بابه مرقعة فى المؤخرة ، ومن خلالها يمكن أن يرى الغناء ، وامتداد مرجته الصغيرة يشطرها ممر قذر يفضى إلى الباب من البوابة فى السور الأبيض المحصن بالأوتاد ، والذي يحد الطريق .

لقد تغيرت الحجرة ، ليس كثيراً فى مظهرها الخارجى مثلما فى جوها العام . وتفصيلات قليلة ذات مغزى تعطى دليلاً على الإهمال ؛ على عدم الاقتدار ، على أن بذور شقاء بسبيل أن تبذر . بدت السكرامى وسخة من نقص الطلاء ، وغطاء المائدة مبقع ومعوج ، وأبدت الخسروم فى الستائر لعبة طفل قد ذهب أحد ذراعيها ، موضوعة تحت المائدة ، وفأس قائمة فى ركن ، ومعطف رجل ملقى على المتكأ فى المؤخرة والمكتب قد تسكومت عليه نثریات ، وعدد من المكتب مكدس بإهمال على جانب الدولاب . إن ما لظهرة اليوم المشمس اللافح من إنهاك يبدو وقد تغفل إلى الداخل ، تلبساً حتى للأشياء الموات ، رداء الضنى القاطع كل رجاء .

وبعد سنوات خمس - انحدرو سكان البيت أكثر ، والسكانب المسرحى يشير إلى ذلك بصرياً عند مستهل الفصل الثالث .

( جو الحجرة كله ، مقارناً به فى السنوات الأولى ، جو فقر مأوف

إلى درجة اليأس والاستسلام ، حتى لم يعد بعدُ خجلاً أو حتى داريًا بنفسه (١) .

وقد أعطى التقدم المدهش للمصباح الكهربى وكل الأجهزة المعقدة التى ابتكرت للتحكم فى اتجاه إسقاط الضوء ، وفى لونه ، وفى كثافته على المسرح - قد أعطى ذلك كله فنان المناظر - فى أيامنا هذه - فرصاً جديدة لإبداع تأثيرات ضوء الشمس ، ضوء المصباح ، ضوء الشمعة ، وضوء النهار ؛ وحتى إظهار تغير الفصول . ولذلك فهو يأمل فى توق من الكتاب المسرحى حينما يعد خطبته أن يتخذ قراراً واضح التعديد عن زمن اليوم أو الشهر ؛ ما إذا كانت السماء صافية أو مغيمة ، وما الطقس الجوى داخل الحجره وخارج الشباك ؟ فـ كل تلك الأشياء ذات تأثير على الشخصيات التى سيصورها الممثلون ، وفنان المناظر يريد أن يكون قادراً على استخدامها .

والمؤلف الحديث ولو أنه يكتب وصفاً تام الاستيفاء عما فى ذهنه عن الأوضاع ، غير أنه لا يستطيع تدوين كل شيء . فإذا فعل ذلك فعليه أن يكسح حوارهِ بتوجيهات مسرحية كثيرة إلى الحد الذى لا يبقى فيه للكلمات المنطوقة إلا حيز ضئيل . ولذلك فما يفعله المؤلف عادة ، هو أن يصف بالأولى الحالة البصرية التى فى ذهنه تماماً ، ثم يضيف ملاحظات

---

(١) بوجين أونيل ( ما وراء الأفق ) .

خاصة كافية فيما يتصل بالمهارة أو الأناث لنشير إلى بقية الأوضاع . وعند تلك النقطة يضطلع فنان المظاهر بمهمته . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا العضو من جماعة المفسرين بينما هو يمضى فى عمل رسومه ؛ يريد أن يحس أن الكاتب المسرحى برغم أنه يستخدم لحسب كلمات قليلة ليصف البيئة قد أحس فعلا وجود هذه البيئة إحساساً كاملاً خالصاً على طول طريق تأليفه ، إلى حد أنه ينفذ كل جزء من العمل مع البيئة .

### قدر من الفراغ

إن الحجم القياسى لفتحة ستارة المسرح اليوم حوالى ٣٠ قدماً . وفراغ التمثيل خلف خط الستارة له نفس الاتساع ، وهذه مساحة كبيرة حقاً ، وفنان المظاهر يتوقع من المؤلف أن يحسن استغلالها جميعاً ، متجنباً الليل الشائع إلى تكوين الأبواب والقطع الثقيلة من الأناث فى جانب من الحجر ، وترك الجانب الآخر طارياً .

ومن أكثر الأشياء التى يمكن استغلالها على المسرح ، الفراغ ، وعلى الكاتب المسرحى أن يفيد منه كل الفائدة . إن الفراغ الذى يلتقى شخصية المسرحية يمنحه تفرداً وعظمة . ولهذا السبب فإن أشكال القادة فى قصة مسرحية بحاجة إلى أن توزع على مساحة التمثيل لتتلاءم مع الخلطة التى تعطى كلا منهم فراغاً يؤسس فيه نفسه . وبالطبع ، فإن المسافات التى يمكن إهمالها حينما يكون هناك أسباب وجيهة ، لأن تتجمع

الشخصيات ممّا ؛ ولكن الكاتب المسرحى يكون حكيمًا حينما يفكر فى تصميم الفراغ بنفس القدر . إن الأبواب التى أجيد فصلها ، والنوافذ ، والأثاث ، لا تساعد لحسب على توضيح الممثلين كلا حيث يمكن إجادة تصويره حين سكونه ؛ ولكن تمنحهم أيضا فرصا للحركات المعبرة خلال الفراغ حينما يمضون فى التمثيل .

وبينما يميل معظم الكتاب المبتدئين إلى التفكير فى الأوضاع المسرحية فى حدود مكانية ضئيلة جداً يظنونها أحسن لإخراج قصتهم المسرحية ، فإن الخطأ قليل فى الطريق المضاد . والخطأ الشائع فى هذا النوع شيوعاً تفوق شدته حدود التصور ، يحدث فى اتجاه العمق .

إن المساحة التمثيلية بعرض ٣٠ قدماً ، نادراً ما تمتد خلفاً من خط السيارة أكثر من ١٥ قدماً أو ٢٠ قدماً على الأكثر . ويحتمل أن منظر تمحدر السماء ، وخلفيات أخرى لقطع من مناظر طبيعية معينة ، مثل ظلال جبال قصية ، أو قمم سقوف ، يمكن جميعها أن توضع خلفاً أبعد ، ولكن عمق الوضع الرئيسى من الأمام إلى الخلف لن يكون أبداً بمقدار العرض .

وهذا يعنى أن الكاتب المسرحى ينبغي أن يكون حريصاً فى ألا يسأل عن أبواب كثيرة جداً ، أو مناضد أو دواليب على جوانب الحوائط ، ففنان المناظر لن يكون قادراً على إيجادها جميعاً تمت .



## جودة الرواء

بسبب الطريقة التي يجلس بها المشاهدون في قاعة عامة ، وبسبب الطريقة التي تضاء بها مساحة التمثيل ، فإن تمت مواضع معينة على خشبة المسرح أكثر ملاءمة للتمثيل المسرحي من غيرها . وبعبارة فإن أفضل مكان هو شقة عريضة من خشبة المسرح تمتد يميناً وشمالاً إلى حوالى خمسة أقدام من جوانب إطار ستارة المسرح . وإنه لحق أن إضاءة خاصة سواء وقتية أو دائمة يمكن أن تلتقط — مؤكدة — جزءاً معيناً من الوضع في المؤخرة أو يميناً أو شمالاً ، ومهما يكن من شيء فإن المؤلف إذا كان يطلب هذا النوع الخاص من التنظيم لمساحته التمثيلية ، فإنه ينبغي له عمله بإدراك حسن يعنى أنه مفتوح العينين للتأثير الجيد وليس مهملاً له .

وغالباً فالمؤلف يعرض خطة فقيرة حينما يطلب لبداية هامة طريقاً مستقيماً في اتجاه الركن الأيمن أو الأيسر ، أو يضع أريكة أو كرسيًا لجري هام من الحوار في أقصى جانب من الحائط . ومن المرجح جداً أن الممثلين حينما يرغبون على استخدام مثل تلك المداخل والأثاث — أن يجدوا أنفسهم خارجين عن مرأى المشاهدين موضوعين بعيداً هنا على نفس الجانب من القاعة .

وعلى نحو ما حكمنا بالفقر ١١ صممت الكراسى لتستخدم في المناظر الهامة ، ودفع بها اتجاه ظهر الحائط ، هنا أيضاً حيث الضوء ينبغي توفيره

للمنظر ، فإنه نادراً ما يكون قوياً قوة كافية لإضاءة واضحة حقيقية لوجوه الممثلين . وحينما ينطلق بحوار ممتد من هذه المساحة ، فإنه يبدو عادة آتياً من مسافة مضطربة إلى الحد الذى يفقد فيه أى إحساس بالآلة .

وما قيل هنا حول وضع الأدوات للتمثيل ، ينطبق أيضاً - إلى حد له اعتباره - على تصميم المنظر نفسه - فها هو تصويرياً يعطى أعظم اللامح تصيرية ، ينبغى ألا يركز فى الجانب أبداً ، ولكن فى الوسط والخلف ، فى تلك المواضع حيث يستطيع المشاهدون رؤيتها جيداً رؤية مقسوية من الوسط واليمين والشمال من القاعة ، فى كلا أسفل الدرج وفى الشرفات .

وبعد إذ قد فعل الكاتب المسرحى ذلك ، ينبغى أن يعطى بمض التفكير أيضاً للحوادث الجانبية من نصيب المسرح فإذا لم تكن تلك مصممة بكفاية فستبدو غريبة جداً وبخاصة للمشاهدين الذين يحدقون فيها مباشرة عبر القاعة .

ولكى يتجنب الكاتب المسرحى الأخطاء الأكثر شيوعاً فى التصميم الفراغى ، بما فى ذلك الرونق الذى يتضمنه ، ينبغى له أن يعمل دراسة كاملة لدار التمثيل التى يأمل تقديم إنتاجه فيها - أو دار مماثلة لها - ثم ينفذ قياسياً خططه الأرضية بعناية . وبعد إذ يعمل هذا فى مسرحيات عدة ، يترس ذهنه على الإحساس بالمسرح إلى درجة أنه لن يكون بحاجة إلى إعداد رسوم بعد لمعاونته .

## الأوضاع التجريبية :

تنطبق الإرشادات التي في الفقرات السابقة على البيئات الرئية في أكثر مبانى المسرح تقليدية والمسرحيون الشبان - اليوم مهما يكن من أمر ، يقومون بعمل تجارب كتابية ممتعة وكثيرة في أشكال تطرح ظهرياً ، حدود إطار ستارة المسرح قديماً أو تلغى الإطار كلية . وبعض منهم وبخاصة أولئك الذين يكتبون لتقدم مسرحياتهم خارج وطنهم ، يتصورون أن يجرى تمثيل مسرحياتهم ليس على مسرح واحد ولكن على مسرحين أو ثلاثة . وكلما يمضى الزمن ، فإن مساحات تمثيلية جديدة وأكثر مرونة أيضاً - تبثكر . والكاتب المسرحى كبدع ، له الحق فى أن يفكر فى أحسن الوسائل الممكنة لإسقاط رؤيته . ولكن مهما يكن من أمر شكل مكان التمثيل الذى يريد مسرحيته أن تقدم فيه ، ينبغى أن يتأكد أن شكل الوضع ، وروح المسرحية متعدين بدرجة أن يستطيع الممثلون استخدام الأوضاع جيداً ، وأن يستطيع المشاهدون رؤيتها بوضوح .

## مشكلة الاقتصاد فى النفقات :

يتسبب كثير من مصراع مصمم المناظر عن الحالة المزممة لميزانيته . وغالباً حينما يسمعه المؤلف ثائراً حول بعض البنود المقترحة ، ويخلص من ذلك إلى أنه فرد غير متعاون مع الزمرة - لا يتحقق أن المصمم قلق لحسب من التكاليف . إن الفنان يجب أن يحلم مع الكاتب بالظفران

اللازوردية ، والشرفات الذهبية الانسيابية ، والسلام المنحنية المصنوعة صنعا يأخذ باللب ، ولكنه يعلم واقعيا أنه لا يستطيع أبدا أن يبينها .

وهنا بعض أطراف سيمطيتها فنان المذاظر للكاتب المسرحي — مفترضاً أن المؤلف يريد حقيقة أن تمثل مسرحيته ، وإلا فليدرك أنها لن تمثل إذا تسكفت الكثير جداً .

\* لا تصمم تمثيلك لخمس أوضاع مختلفة إن كانت اثنتان تخدمان جيداً غالباً ما تريح كثافة التمثيل بالتركيز .

\* اجعل كل وضع بسيطاً قدر ما تستطيع دون أن تعرض للخطر صفاته التعبيرية . تجنب كل ما هو غير ضروري ، يعنى ما تسكرر بغير معنى .

\* تردد قبل أن تقرر سؤال فنان المناظر عن كاندراثية سانت جون المقدسة أو المحطة الرئيسية الكبرى ؛ فإذا كان ينبغي أن تلتقط مكاناً كهذا فلا تطلب وضعاً لمنظر كامل . تخير موضعاً تكون فيه التفاصيل المعمارية والأثاث نسبياً غير معقدة — ركن ، عر ، مقعد تحت شباك — ثم اعمل زاوية في الحوائط بطريقة تغلق منظر بقية البناء .

\* تذكر أن التكريس هو أشد مواد البناء للمنظر غلاء . ولهذا السبب لا تسأل عن أبواب أكثر صلابة أو طرق ذات مرقاة أكثر مما

ينبغي أن يكون . كن اقتصادياً في المنصات . إنها لن تضيف ولو طفيفاً إلى قيمة عرضك . ولكنها تستطيع بسهولة جداً أن تضاعف التكاليف مراراً عديدة .

\* أفد إفادة كاملة من إمكانيات الإضاءة ، فإن بضع مواضع من الضوء متحكماً فيها بثبات ممكن أن تخفض تكليف وضع إلى النصف ، وفي نفس الوقت تزيد من الخاصية التعبيرية زيادة عظيمة .

# الفصل الحادى عشر

من خلال عيني مدير المسرح

تمثيل منظم

إن مدير المسرح عضو من أهم أعضاء الفريق العامل فى المسرح ، فهو يباشر العرض خلال تمثيل المسرحية . قد يحلم البعض برؤى جميلة ، ويزهون بإنتاجهم تحت إسم الفن . أما مدير المسرح فينظر إلى جهود المبدعين والمفسرين على أنها مرتبطة معاً فى عرض مؤثر مدة ساعتين ، عرض لا يشوهه دخول خاطيء ، لا توقعات غير متوقعة ، لا ضربات خاطئة لعصا البلياردو ، لا مناظر أو أصوات مشوشة ، لا شئ يقطع الانتباه الذاهل للجمهور .

إن مدير المسرح رجل ذووب على مشقة العمل ، وذو ضمير ، وغالباً ما يكون أيضاً إنساناً ضجراً . وإذا أن هباك المديد من التفاصيل حول التمثيل ، والمناظر ، والمقتنيات ، والإضاءة ، والملابس ، والتأثيرات الصوتية التى قد يمتريها الخطأ فى الجرى الطبيعى حتى للتمثيل المستجاد كم يكون مدير المسرح ممتناً عميق الامتنان للكاتب المسرحى الذى يعطيه فى الحل الأول خطية جيدة التنسيق .

لأنه يرجو بحرارة أن يكون دخول وخروج كل ممثل مقسماً بالوضوح، وهو يرجو بنفس الحماس أن يسمح المؤلف بقدر من الوقت خارج المسرح لمثل تلك التغييرات ، كتغيير الملابس . والكاتب المسرحي الذي يخصص صفحة كاملة بين دخول في ثوب سرية والعودة للجمهور في ثوب ثان ؛ قد لا يعلم أن الوقت الذي سمح به لهذا التغيير هي ثانية ضئيلة . ( ربما أنفق هو ساعة يكتب تلك الصفحة ، ولذلك فهو يشعر أن الوقت الذي يستغرقه التمثيل ينبغي أن يكون كبيراً بالمثل ) .

موضع ثان يبحث مدير المسرح فيه عن التفكير الواعي ، وذلك في التغييرات بين المناظر خلال فصل ما . وإذ أن مثل تلك المناظر تصمم عادة لينبع أحدها الآخر بفترات زمنية لأدنى حد ، فإن الممثلين إذ يقفون منظرًا في أحد الثياب ، ويفتتحون منظرًا تاليًا في ثوب آخر ، يجدون أن تغيير الملابس المتطلب منهم يستحيل عمله في الفترة القصيرة المشار إليها . ويكون الكاتب المسرحي فطنًا إذ يتوقع هذه المشكلة وينفذ تمثيله بطريقة أن يجعل الممثل يخرج من المسرح قبل نهاية الفصل الأول ويحضره ثانية بعد لحظة أو لحظتين من افتتاح الفصل التالي .

وطوال تغييرات الملابس فإن على مدير المسرح أن يشغل بتغييرات المناظر . إن عمله في الإشراف يمكن طبعاً تبسيطه بغير قياس حينما يكون هناك تغيير واحد للملابس أو تغييران ، ويحدث ذلك بتلاؤم في فترات الفصول . ولكنه يعلم أيضاً أن هذا ليس دوماً ممكناً ، فإن بعض القصص

المسرحية مقيدة بأن توضع في أماكن عدة متفرقة ، وبعض تغييرات الملابس ينبغي حملها سريعاً خلال تقسيمات الفصل . ومع تقبل مدير المسرح حقيقة أن مثل هذا التصميم للمسرحية ضرورى غالباً ، فانه يستتار حينما يكتشف أن بعض التغييرات الشاقة المعينة جائية بلا سبب واضح في فترة بين التوقيات . وحين يقرأ مدير المسرح خطية فيها منظر لمشردقائى عن الداخل المعقد للفواصة الجبارة « بهموث » ويتبعه منظر قصير آخر في الغابة الضخمة « ردوود » ، وهذا بدوره يتلوه منظر قصير مساو قبل الهيكل في كاتدرائية . سانت باتريك — يدرك أن المشكلة التى يواجهها للتحكم في « الإحساس بالاستمرار » ، مشكلة جسيمة .

إن الملابس والناظر نقطتان فحسب يستطيع المؤلف أن يثمر فيها تعاونه مع مدير مسرحه . والنقاط الأخرى تشمل الأصوات خارج المسرح والموسيقى ، والتأثيرات الصوتية ، والإضاءة والمقتنيات .

وأفضل طريقة لإزالة ما يعترض سلاسة التمثيل مع عقبات غير ضرورية ، هو أن يمر الكاتب للمسرحى على خطيته صفحة صفحة في نهاية ليرى إن كانت هناك نقاط في التصميم يمكن إصلاحها قبل أن تصبح للمسرحية في أيدي هيئة الإخراج .



# الفصل الثاني عشر

## من خلال عيني المشاهدين المسرح كؤسسة اجتماعية

فن المسرح من بين الفنون جميعها في العالم ، هو أ كثرها - في أساسه - تشاركية ؛ فكاتب القصة ، والمصور ، والراقص ، والموسيقى ولو أنهم قد يشاركون آخرين العمل ، إلا أنهم - وغالباً ما يكون ذلك - يتقنون أشكالهم ، كل على حدة . وإذا ما أنجزوا أعمالهم فإنهم يقدمونها - ليس لتجمعات كبيرة من الناس ، ولكن لمجموعات مختارة وهذا لا يصدق على من يمتن مهنة المسرح . فهو يعلم منذ البداية إلى النهاية أنه يبدع فرداً كجزء من مجموعة ، وأن الأشياء التي يعمل ينبغي أن تحظى برضى حشود كبيرة متعددة . وهو يدرك أنه مالم بفعل ذلك فلن ينظر إليه ، سواء من رفقاءه أو من الجمهور الفقير - كفنان على الإطلاق . حقيقة وحيدة ينبغي أن تثبت أبداً في ذهنه ، وهي أن المسرح مؤسسة اجتماعية شائخة .

### ذهن المشاهدين

الكاتب المسرحي يكتب لمشاهدين ؛ يكتب ليؤثر فيهم . وهو

يكتب ليوصل شيئاً إليهم وينال الاستعجاية منهم . وسواء كان عقله البديع يتحدث مع كائنات الأولمب الإلهية ، أو المخلوقات الخفية في زمان وبني<sup>١</sup> سواء كان يتصور نفسه شاعراً ، أو نبياً ، أو منظم حفلات بسيطاً يتته فإن غرضه النهائي سيكون دوماً هو هو ، أن يحرك النظارة .

وإذن فلنكتب كل مسرحى كتابة مؤثرة ينبئ عليه أن يقوم بدراسة قريبة لمشاهدى المسرحيات . ينبئ عليه أن يشاهد عديداً من النظارة لعدد من المسرحيات في عديد من ألوان الظروف المختلفة . ينبئ عليه أن يجلس معهم ، يتكلم معهم ، يصنى إلى ملاحظاتهم خلال فترات التوقف ويلاحظهم بمعنى حينما يدخلون المسرح وحينما يغادرونه . وينبئ عليه أيضاً أن يرى هؤلاء الناس في منازلهم وفي أعمالهم . وهكذا يتعلم شيئاً فشيئاً حقائق معينة عن عادات انتباههم ، وعن الأشياء التي يريدونها حينما يجيئون إلى المسرح ، ووفق تلك الاكتشافات بشكل وجهة نظره الخاصة بكتابته .

وبلا شك فإن الحقيقة الأولى — وربما الأعظم أهمية — التي يجدها المؤلف هو أن جمهور النظارة ذو عقل حدث . وبصرف النظر عن أعمار الأفراد في المجموعة ، وعن مدى ضلال اتجاهاتهم خارج المسرح — فإن عقلهم الجمي حينما يكونون هناك بالمسرح ، هو — تحديداً — عقل حدث .

لقد جاءوا إلى ردهة « اصطناع الاقتناع » للعب ، وإذ أنه من المستحيل أن يغمس امرؤ في اللمبة الجريئة بلا تحفظ حينما يكون عقل المرء متقادماً ، مشغولاً بشكوك ملازمة ومتاعب . فكل واحد بارادته يسقط اللحظة حمل النضوج . هذا أحد الأسباب للطبيعة الشبيهة بالطفولة عند المشاهدين .

هناك سبب آخر متصل بسيكولوجية الحشد . وهو أن الناس حين يتجمعون معاً ليس في المسرح فحسب ، بل في أى مكان ، يميلون أن يسلوكوا كأصغر مما يسلكون وهم فرادى . فهم يضحكون بطلاقة أكثر ، ويكون بحرية أكثر ، ويدعونون بقبالية أكثر لمظاهر الفزع والغضب والكرهية وهم يفعلون هذا ، لأن هذه الأفعال بدائية . وإذ أن معظم الناس أكثر تشابهاً في خصائص طفولتهم دون خصائصهم في مرحلة نهم المكتسب فانهم يقبضون التأثير والتأثير على مستوى حدث أساساً . إنهم يبنذون قيود عاداتهم المتعلمة ويعملون بطبيعية .

وفيما السمة العقلية لنظارة في المسرح هي الحداثة ، فانها ليست خرقاء أبداً . وكحقيقة مقررة فانها دوماً حادة التنبه . إنها دوماً ثاقبة الفكر . والمؤلفون الذين يخطئون روح الحداثة لنقص في ذكائهم يفشلون أبداً . إن شبه الطفولة لدى الجمهور يتضح ببساطة في اتجاهه العام ، في استعداده للاقتناع ، في رغبته أن يحث مثلاً يرغب في أن يفكر .

والكاتب المسرحى حينما يبدأ الكتابة عليه أن يدرك هذه الحالة العقلية ، ويمسح حسابها فى الطريقة التى يقدم بها مادته ، فليجنب التجريدات العقلية ، وليستخدم التخيل . وإذ أن وسيلته أدبية ، فليجعل ألفاظه تبين الصور ، الصور من النوع الذى يبهج الأطفال ، ثرية بالمتغيرات ، حية بالحساسية . إنه يعمل ليؤثر فى مشاهديه من خلال ميادين انطباعات عديدة ومختلفة . إنه يلجأ إلى آذانهم . إنه يلجأ إلى عيونهم . إنه يستخدم اللون ، والحركة ، والعناصر المهرجانية ، والرقص ، أى لون من الأشياء التى تجعل للمشاهد ينسى حيناً المقعد الذى يشغله ، ويرى بنفسه فى الفعل الذى على المسرح ليحس إحساس طفل يلعب .

ولكن ليس معنى هذا أن المؤلف يتوقع أن يتوقف الجمهور عن التفكير . إن ذهن النظارة نشط — حتى أولئك النظارة بادية السذاجة — فيه الكثير من حكمة الأزمان . والمؤلف ينبغي أن يتعامل على هذا سواء رضى أم لم يرض .

وحين ينظر المسرحى إلى مشكلة الدسوى المسرحية بنظرة مقسمة الأفق جداً ، سرعان ما يجد أن الجمهور يدفع على الجيء للمسرحية برغبات ثلاث قوية : الرغبة الأولى هى للتسلية . فكل الناس ، شباباً وشيوخاً ، عاليي الجبهة أو منخفضيها ، أغنياء وفقراء ، ينالهم شيء من إرهاق فى حياتهم اليومية من حين وآخر . وحتى الرجل أو المرأة ممن هم

أساساً في غاية من الرضا ، يتفق لها أن يضطروا إلى أن يخلوا من شخصيتها  
ومن الأخاديد التي تتحرك فيها ، وأن يسميا بالخيال على قدمي شخصية  
أخرى . وليس ثمة مكان يستطيع المرء بفاعلية أكثر أن يخلص من  
نفسه إلى جسد امرئ آخر ، امرئ أكثر حيوية منه - ليس ثمة ما يفضل  
المسرح ، بيت التمثيل في المسرح يمد الخلاص المبارك .

والرغبة الثانية التي يأمل المشاهد أن ترضى هي « الإثارة » . إنه  
يريد لانفعالاته التي أوجها رتبة الوجود اليومي أن يعاد إيقاظها . إنه  
يريد أن يمد عضلات ضحكه ، أن يحس بالقرص في حلقة ، أن يشعر  
بالخوف ، والسخرية من الخوف ، والمجب بالظفر . إنه يريد إعادة  
ممارسته الألم الحاني في الحب ، الفرحة القوية بالفتح ، التمجيد المباح  
الذي يحدث ، لأن شيئاً ما قد طال البحث عنه ، والكد في سبيله ،  
ثم لقي أخيراً وحيز كاملاً . إنه يريد أن يحس بالحياة في كل جزء منه .

وإذا كان المشاهد رجل فكر ( وغالباً ما هم معظم النظارة ) فهو  
يبنى كل ما يمكن الحصول عليه من التسلية والإثارة ، ولكنه يريد أيضاً  
شيئاً أكثر ، شيئاً يثير ذهنه . يريد أن تروق رؤيته للحياة . إنه يبنى  
« الإضاءة » . وإذا ينظر إلى العالم من خلال عيني المؤلف الصافيتين ، فهو  
يأمل أن يرى أفكاراً جديدة ، وأن يعاد تقرير الأفكار القديمة

بطريقة تجعله يحس بقطعه أكثر شيئاً - أو على الأقل أحذف شيئاً - عن العالم من حوله .

ولا يزال هناك سبب رابع يبين لماذا ينظر المشاهد بمثل هذا الشوق إلى المسرح ، وهذا السبب أدنى في الأهمية شيئاً مما ذكر فعلاً من أسباب . إن المسرح مكان يستطيع المشاهد أن يتمتع فيه حواسه يستطيع أن يرى صوراً جميلة ويسمع أصواتاً جميلة . المسرح : مساحة ، ولون ، وضوء ، وحركة . إن روح الاحتفال هي ما يسود منذ مقدمة المسرح إلى مؤخرته وما حواليه جميعاً ، ولذلك يمكن أن يضاف إلى الرغبات الأولى من التسلية ، والإثارة والإضاءة - - يضاف أيضاً الإحساس .

تلك لحسب بضع نقاط سيلحظها الكاتب المسرحي عن الناس الذين يحاول أن يكتب لهم . وكلما ازدادت حدة تحليله لأتواقهم الجوهرية - ليس لحسب شهواتهم السطحية ، ولكن اشتهاؤاتهم العميقة المستترة غير المتغيرة - كلما ازداد ذكاؤه كفنان مسرحي . وحين يكتسب حقيقة فهماً متعاطفاً فسيمرف كيف يهب الرغبة في التنوير بتأسيس التصميم المسرحي كله على مفاهيم الحقيقة الإنسانية .

وفي نفس الوقت فإن المسرحي سيعاود أن يلبس روايته بحمال حسي سيجعلها سارة لترى وتسمع لما فيها حقاً من لون وصوت .

## الموضوع : الإنسان

قال ليوناردو دافنشى مرة : « كل فنان مجيد ، له موضوعان : الإنسان ، وآمال روحه » . هذا البيان القصير يشتمل على الحقيقة كلها في الكتابة وفي أى عمل إبداعي آخر .

أولاً ، الفنان يعالج مادة الإنسان ، لأنها أكثر المواد الموجودة فتنة . الوجود للمادى للإنسان ، جسم الإنسان ، حركة الإنسان ، كلمات الإنسان ، عمل الإنسان — تلك كانت موضوعات دراسة للملءاء ، والشعراء ، والفلاسفة ؛ لآلاف السنين ، ولا زالت حدة الاهتمام بها اليوم مثل حداثتها من طویل الأمد .

ثم الفنان يعالج آمال روح الإنسان ، لأن تلك الآمال هي التي تجعل مادته تتحرك وتفعل . إن اشتهايات روح الإنسان العميقة ، غير النائمة أبداً ، وبحثة الدائب عن جواب لسؤال وجوده ، وعقيدته التي لاتزول في أنه في مكان ما وقتاً ما سيمرى بوضوح ما ظل أبداً يكافح — وهو أحمى — من أجله خلال المصور المتطاولة — تلك هي الأشياء التي خصص لها أناس مفكرون في كل فترة خير عقولهم . وتلك هي التي ألزمتهم أن يبنوا أعماهم الفنية : الشعر ، الموسيقى ، النحت ،

والقصة وقد أتجت آمال روح الإنسان ، تأثيراً فعالاً بخاصة على أدب المسرح .

والحكمة المتجمة عن فنانى المسرح منذ زمن شعراء المصريين الأول إلى شعراء العصر الحاضر ، يبدو أنها تقول لكل مؤلف جديد : « قدم كل الشخص ، لا تبد فحسب خارجه الحسى لأن ذلك يحيل المسرحية ذات أهمية فارغة . لا تبد فحسب عقله الذكى لأن ذلك يحيل المسرحية محاورات لغوية . لا تبد قلبه فحسب ، لأنك إن فعلت ذلك تبذع قصه مليئة بالأحاسيس العاطفية ولاشئ آخر . لكن الشخصية التى تبنيها ذات جسد مليح ، ملئ بالدم الحار والمضلات المتحمسة ، ولكن فى نفس الوقت ليكن الشخصية كأنثاً مفكراً .

اكتب كما لو كنت تستطيع أن ترى الجرى الكامل للنشوء بشور تمت فى جسم وعقل شخصيتك المسرحية . على سطح شكلك سمات المدنية التى لا يخطئها أحد ، ولكن تحت السطح تكن مخاوف ورغبات البدائى المتوحش يحاول صيانة نفسه وعاله الصغير ذا الارتباطات الثمينة من وجود عدائى ، وأن يتقدم قليلاً ؛ فإذا ما تمتعت طويلاً تستطيع أن ترى فى الشكل عينه الملامح الباسمة من بيل براون : الذى يسكن بجوارك أوجاك سميت الذى يدير محل الحدايد فى أدنى الشارع — أوجدك أوزوجتك . وأيضاً مخلوق الغابة الذى كان سلفاً لك منذ آلاف من السنين عديدة .



حاول أن تلح في شخصك صورة - ليس فحسب صورة المتوحش ونسله المتحضر ، ولكن أيضاً صورة ذلك الفرد الراق بعينه الذى يتوق إليه : الرجل الذى نال الحرية ، والحب ، والقوة ، أو المعرفة ؛ وبذلك هزم الشيطان الذى يترصد طريقه . تلك الثلاثة : الحاضر ، والماضى ، والمستقبل المتوق إليه ، تكون أبعاد الشخصية المسرحية » .

وارتضاء الإنسان ككل في المفهوم ، ليس يلزم حصر الكاتب المسرحى في أى طريق ؛ فهو يستطيع أن يكتب بعمق أو بخفة كما يشاء وإلى أى مدى ، يستطيع أن ينشئ بأسلوب الواقعيين أو الرومانسيين البطوليين ، والكومبيين المضحكين أو المهجائين في صراحة مسقة . ومن وجهة نظر المحتوى ، فإن طريقة التقديم ذات أهمية ثانوية ، فإذا ما بنى الكاتب المسرحى تصميمه على أساس صلب من الحقيقة الإنسانية ، فهو ملزم بأن يكون في إنتاجه قدر من الخاصية على الأقل .

إن النوع الإنسانى يتحدث إلى الفنان قائلا : « إننى هرم جداً . ولكى أصل إلى ما أنا الآن ، عانيت الكثير في الخمائة ألف عام من وجودى . اضحك منى إن أردت ، ولكن لا تهزأ بى ! صح بى إن ضئت ولكن لا تهتف ! عاملنى بقسوة أو يرفق ، ولكن لا تمر بى خفيفاً ! » .

## تمرينات التسخين

هذه التمرينات مصممة كي تعين الكاتب المسرحي المبتدىء على أن تتدفق أفكاره . وينبى ألا تعتبر هذه التمرينات غاية في حد ذاتها . وينبى ألا يسمح لها أبداً بالحلول محل العمل الفعلى على خطبة مسرحية .

١ - ابحث ثم دوّن على الورق عدداً من الأفكار الجراثومية للمسرحيات ، محاولاً أن تجد - على الأقل - مثلاً واحداً لكل مما يأتى :

... حال

... حقيقة

... موقف

... قصة

... شخصية

٢ - ابحث عن فكرة لمسرحية في بعض الأشخاص الذين تعرفهم . وعن فكرة أخرى في بعض الحوادث التي تعرفها . ابحث عن ذلك - ليس بعيداً - ولكن في الحياة اليومية القريبة .

٣ — ثقب عن فكرة مسرحية في عبارة لصحيفة يومية ، وعن فكرة أخرى في « مطلوب القبض عليه » .

٤ — فقتش عن فكرة مسرحية في سيرة مكتوبة لرجل أو امرأة لم يسبق مسرحتها ، أو ألقى قطعة من التاريخ القوي أو الهللى أو قصة شعبية نثراً أو شعراً .

٥ — حاول أن ترى أى الأفكار الجرنومية التى جمعتها يمكن أن يعلاهم أحسن وإلى حد أبعد مع مراحل التطور المسرحى ، ولماذا ؟ اكتب عن واحدة من الأفكار سيناريو محكماً مسرحية . حدها بمائتين أو ثلاثمائة كلمة حتى لا تشرذ .

٦ — اختر السيناريو الذى كتبتة وحاول أن تقرر ما إذا كان الذى لديك هو حقيقة تخطيط المسرحية . هل هو أكثر ملاءمة كخطة ، لمسرحية أم لقصة قصيرة ؟ فإذا ما كان لا يزال يبدو تخطيطاً جيداً لمسرحية ، فقرر ما إذا كانت المسرحية المشار إليها الآن كاملة الطول أو ذات فصل واحد .

٧ — التقط شخصية ممتعة ممن تعرف ، ادرس مظاهره وعاداته ، وادرس بمخاصة أفكاره . حاول أن تكتشف فيه بعض عناصر الرغبة القلقة ؛ بعض الأحاسيس الخفية أو الظاهرة بالثورة ضد وضع يجد فيه نفسه فى هذا الوقت — واستخدم هذه كنقطة بدء لمسرحية حوله ( وإن

لزم الأمر ، ضع معاً شخصيتين أو أكثر لتجعل من واحدة شخصية مسرحية نشطة ) .

٨ - أنتج حبكة لمسرحية حديثة بسيطة في إطار العمل القصصى لحكايات الأطفال الخاصة بالغاريت ، وروايات الإنجيل ، أو الأسطورة الكلاسيكية .

٩ - اقرأ وحلل مضمون وشكل عدد من جيد الخطبات وردبها مما كتب مسرحيون آخرون ، فإذا كنت تعمل الآن مسرحية ذات فصل واحد ، اقرأ الأشكال الأطول . ولائم بين دراستك وعملك . ثم طبق على المسرحيات الاختبارات المقترحة في الفصول من الخامس للثامن : الانطباعة العامة / الثلاثى المتحارب ( القوة الرئيسية ، والقوة المضادة ، العامل الفاصل ) قائمة المراجعة الحديدية / القائمة الذهبية ( الموضوع ، المخرج ، التفسير ) .

١٠ - حاول أن تقيم الخاصية الأدبية للمسرحيات عينها ، اختبر السمات ، والحوار ، والإرشادات المسرحية ، والأفكار العامة . ابحث لتعين ما إذا كانت المسرحيات يمكن تمثيلها جيداً ، وناس بنجاح ، وما إذا كان يمكن التمثيل بطريقة اقتصادية معقولة ومنظمة .

# المصطلحات



## ( ١ )

Prota gonists	أبطال المسرحيات
Properties	الأثاث المسرحى
A physical stir	الإثارة الجسدية
Inciting influence	الأثر المحرك
Testing the script	اختبار الخطة
Back ground	الأرضية
Pivotal crisis	الأزمة المحورية
Dramatic crisis	الأزمة المسرحية
Folk legends and folk way	الأساطير والسير الشعبية
Preliminary sketch	الأسكتش التمهيدى
Preparation	الإعداد
Plot ideas	أفكار الحبكة
Sympathetic concern	الاهتمام الوجدانى
Positions	أوضاع

## ( ب )

Runs the show	يباشر العرض
Structural plan	بنية الخطة
Visual environment	البيئة المرئية
Play house	بيت التمثيل ( المسرح )

## ( ت )

Determining the form	تحديد الشكل
Turn	التحول

Imagery	التخيل
Tragic	تراجيدى
Setting	التركيب
Drive	التسير
Shaping the play	تشكيل المسرحية
Esthetic design	التصميم الجمالى
Spatial design	التصميم الفراغى
Dramatic concept	التصور الدرامى
Adjustment	تعديل - تسوية
Complications	التعقيدات
Costume changings	تغيير الملابس
An act division	تقسيمات الفصل
Performance	تمثيل
Pantomime	التمثيل الصامت
Suspense	التوقيم
Intermissions	التوقفات
Developing the play	تنمية المسرحية

## ( ث )

The Fighting trial

الثلاثى المتعارف

## ( ج )

The interpreting teams

جماعة المفسرين

A theatre audience

جمهور المسرح

Expressive atmosphere

الجو المعبر



## (ح)

Mood	الحال
Basic plot	الحبكة الأساسية
Written tale	حكاية مكتوبة
Denouement	حل العقدة
Dialogue	الموار
The preparatory dialogue	الموار التمهيدي

## (خ)

Pointed ending	الخاتمة المحددة
Dramatists script	خطبة المسرحي

## (د)

Theatre appeal	الدعوى المسرحية
----------------	-----------------

## (ذ)

Climax	ذروة
--------	------

## (ر)

Novel	رواية
-------	-------

## (س)

Plagiarizing	السرقه الأدبية
--------------	----------------

## ( ش )

Character	الشخصية
Leading character	الشخصية القائدة
The outer form	الشكل الخارجى
The stage figure	الشكل المسرحى

## ( ص )

A clean-cut ending	صافية المقطع
Design a plot	صمم حبكة
Figure	الصورة
Draw a character	يصور الشخصية

## ( ع )

Deciding agent	العامل الفاصل
Exposition	العرض
The entire progress of action	العرض الكامل للتمثيل
Elements of pageantry	العناصر المرحانية
Disrupting factors	عوامل ممزقة
The dramatic relationship	العلاقات المسرحية

## ( ف )

Break	فترة
Act breaks	فترات الفصول
A space	فراع
Action	الفعل
Rising and falling action	الفعل الصاعد والنازل

Theme	الفكرة
The inner idea	الفكرة الباطنة
The germinal idea	الفكرة الجنينية
The dramatic idea	الفكرة المسرحية

## ( ٥ )

Closing on scene	يقفلون منظرًا
The inner forces	القوى الباطنية
Principal force	القوة الرئيسية
Opposing force	القوة المضادة

## ( ٦ )

Catastrophe	الكارثة
Dramaturgy	الكتابة المسرحية
Words with wings	الكلمات المهيبة

## ( ٧ )

Character touches	اللمسات الشخصية
Switch-board	لوحة التوزيع
Dramatic color	اللون المسرحي

## ( ٨ )

Subject matter	مادة الموضوع
The actor's environment	محيط الممثل
Issue	المخرج

Stage manager	مدير المسرح
Check	مراجعة
Well rounded	متعددة الجادة
Dramatize	مسرح ( كتب كتابة مسرحية )
Dramatist	المسرحي
A talky drama	المسرحية الحوارية
The one act play	مسرحية ذات فصل واحد
Romantic verse drama	مسرحية شعرية رومانسية
A play of conflict	مسرحية صراع
The full length play	المسرحية كاملة الطول
Stream life plays	مسرحيات مجرى الحياة
Realistic prose play	مسرحية نثرية واقعية
Dramatic designer	المصمم المسرحي
The central dilemma	المعضلة الرئيسية
Contrast	المقابلة
Struggle	المقاومة
Synopsis	الملخص
The Actor	الممثل
Single and double reversals	المنافضات الفردية والثنائية
Dramatic presences	الموجودات المسرحية
Topic	الموضوع
Situation	الموقف
Melodrama	ميلودراما ( مسرحية تتخللها مفاجآت مؤثرة وألمان عزلة )

## ( ن )

Situation	النتيجة
Verbal activity	النشاط اللفظي

Stage set

أصـب المسرح

Tentative ending

نـهاية متواترة —

## (هـ)

Attack

المـجوم

Humourous

هـزلى

Producing group (or staff)

هـيئة الإخراج

## (و)

The setting of the play

وَضْع المسرحية

---





2

ISBN 978-977-01-0362-1



0362148

الطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش. ص. س. القاهرة